Göstergeler İmparatorluğu

Roland Barthes

4. baskı

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Çeviren: Tahsin Yücel

ROLAND BARTHES • Göstergeler İmparatorluğu
YKY





GÖSTERGELER İMPARATORLUĞU

Roland Barthes Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci (Cherbourg, 1915-Paris, 1980). Sorbonne'da öğrenim gördü, C.N.R.S.'te (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) çalıştı, École pratique des hautes études'de ve Collège de France'ta göstergebilim dersleri verdi. XX. yüzyılın düşünce ve yazı ustalarından R. Barthes, göstergebilimin ve metin kuramının gelişmesini sağlamış, eleştirel denemeleriyle de çağımızın deneme anlayışına yeni bir tat getirmiştir.

Başlıca yapıtları: *Le Degré zéro de l'écriture* (1953; *Yazının Sıfır Derecesi*, 1989, 2009); *Michelet* (1954); *Mythologies* (1957; *Çağdaş Söylenler*, 1990); *Sur Racine* (1963; Racine Üstüne); *Essais critiques* (1964; *Eleştirel Denemeler*, 2013); *La Tour Eiffel* (A. Martin'in fotoğraflarıyla, 1964; *Eiffel Kulesi*, 1996, 2008); *Critique et vérité* (1966; Eleştiri ve Gerçek); *Système de la mode* (1967; Moda Dizgesi); *L'Empire des signes* (1970; *Göstergeler İmparatorluğu*, 1996); *S/Z* (1970; *S/Z*, 1996); *Sade, Fourier, Loyola* (1971); *Nouveaux Essais critiques* (*Le Degré zéro de l'écriture* ile birlikte, 1972; *Yeni Eleştirel Denemeler*, 2009); *Le Plaisir du texte* (1973; *Metnin Hazzı*, 2006); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; *Roland Barthes*, 1998); *Fragments d'un discours amoureux* (1977; *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, 1992); *Leçon* (1978; *Açılış Dersi*, 2008); *Sollers écrivain* (1979; Yazar Sollers); *La Chambre claire* (1980; Aydınlık Oda); *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980* (ö.s. 1981; Söyleşiler); *L'obvie et l'Obtus. Essais critiques III* (ö.s., 1982; *Eleştirel Denemeler III*, 2014); *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (ö.s., 1984; *Eleştirel Denemeler IV*, 2014); *L'aventure sémiologique* (ö.s., 1985; *Göstergebilimsel Serüven*, 1993); *Incidents* (ö.s. 1987; *Ara Olaylar*, 1999, 2008); *Variations sur l'écriture* (*Le Plaisir du texte* ile birlikte, 2000; *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*, 2006); *Comment vivre ensemble* (ö.s. 2002; *Nasıl Birlikte Yaşanır*, 2009); *Écrits sur le théâtre* (ö.s. 2002; Tiyatro Üstüne Yazılar); *La Préparation du roman I et II* (ö.s., 2003; *Romanın Hazırlanışı I, II*, 2006, 2010); *Discours amoureux* (ö. s. 2007; Aşk Söylemi); *Journal de deuil* (ö.s., 2009; *Yas Günlüğü*, 2009); *Carnets du Voyage en Chine* (ö.s., 2009; *Çin Yolculuğu Defterleri*, 2012); vb.

Tahsin Yücel (Elbistan, 17 Şubat 1933 – İstanbul, 22 Ocak 2016). Elbistan Gazi Paşa İlkokulu'nu, Galatasaray Lisesi'ni (1953) ve İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1960). XIX. ve XX. yüzyıl Fransız yazını ve göstergebilim alanlarında uzmanlaştı. 1978'de profesör oldu. İÜEF'deki öğretim üyeliği görevinden 2000 yılında emekliye ayrıldı. Yurtiçi ve yurtdışında ses getiren yazınsal incelemelerinin yanı sıra, yazın adamı kimliğiyle de tanındı; roman, öykü, anlatı ve denemeler yazdı, birçok çeviri yaptı. Öyküleri İsveççe, Fransızca gibi yabancı dillere çevrildi.

Başlıca yapıtları: Araştırma: *L'Imaginaire de Bernanos*, 1969; *Figures et messages dans la Comédie Humaine*, Maison Mame, Tours, 1972 (*İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler*, YKY, 1997); *Anlatı Yerlemleri*, 1979 (YKY, 1993); *Dil Devrimi ve Sonuçları*, 1982; *Yapısalcılık*, 1982. **Deneme-eleştiri:** *Yazın ve Yaşam*, 1976; *Yazının Sınırları*, 1982; *Tartışmalar*, 1993; *Yazın, Gene Yazın*, 1995; *Alıntılar*, 1997; *Söylemlerin İçinden*, 1998; *Salaklık Üstüne Deneme*, 2000; Göstergeler, 2006. **Öykü:** *Uçan Daireler*, 1954; *Haney Yaşamalı*, 1955; *Düşlerin Ölümü*, 1958; *Ben ve Öteki*, 1983; *Aykırı Öyküler*, 1989; *Komşular*, 1999; Golyan Devrimi, 2008. **Roman:** *Mutfak Çıkmazı*, 1960; *Vatandaş*, 1975; *Peygamberin Son Beş Günü*, 1992; *Bıyık Söylencesi*, 1995; *Yalan*, 2002; Gökdelen, 2006. **Masal:** *Anadolu Masalları*, 1957 (YKY, 1992).

Roland Barthes'ın
YKY'deki kitapları:

Göstergebilimsel Serüven (*1993*)
Göstergeler İmparatorluğu (*1996*)
S/Z (*1996*)
Roland Barthes (*1998*)
Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı (*2006*)
Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi (*2008*)
Yazının Sıfır Derecesi ~ Yeni Eleştirel Denemeler (*2009*)
Yas Günlüğü (*2009*)
Çin Yolculuğu Defterleri (*2012*)
Eleştirel Denemeler (*2013*)
Dilin Çalışma Sesi (*2013*)
Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik (*2014*)

ROLAND BARTHES

Göstergeler İmparatorluğu

Çeviren
Tahsin Yücel

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 677
Sanat - 27

Göstergeler İmparatorluğu / Roland Barthes
Özgün adı: L'Empire des signes
Çeviren: Tahsin Yücel

Kitap editörü: Korkut Erdur

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Otosanayi Sitesi Yeşilce Mah. Donanma Sok.
No: 16 Seyrantepe - Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 281 64 48
Sertifika No: 12168

Çeviriye temel alınan baskı: Edition du Seuil, 1996
1. baskı: İstanbul, Ağustos 1996
4. baskı: İstanbul, Mart 2016
ISBN 978-975-363-526-5

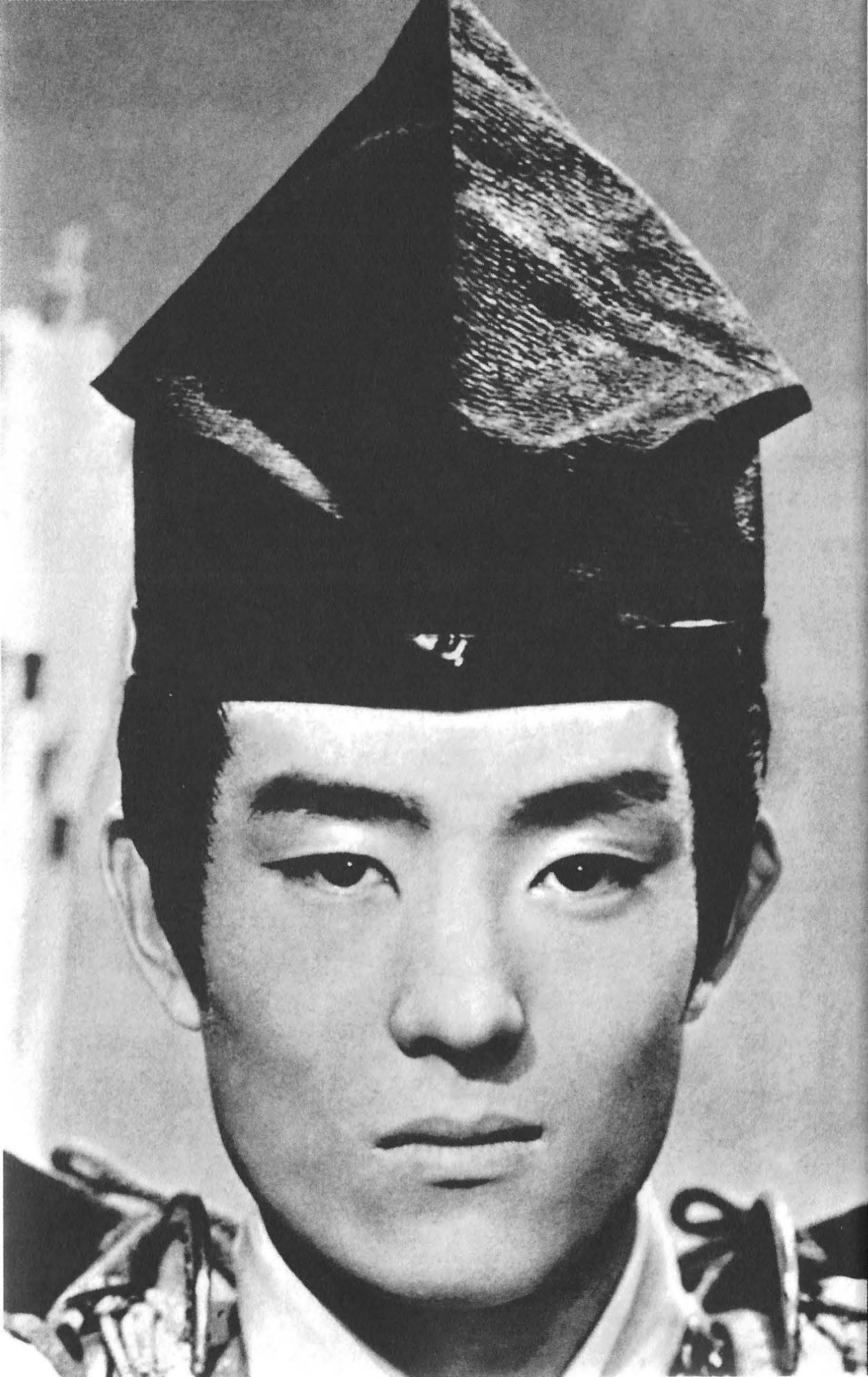
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 34425 Karaköy / İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İçindekiler

Maurice Pinguet'ye

Metin resimleri "yorumlamıyor". Resimler metni "aydınlatmıyor": benim için, herbiri bir tür görsel titreşimin, belki de Zen'in satori *diye adlandırdığı şu* anlam yitimi*ne benzeyen şeyin çıkış noktası oldu yalnızca; metin ve resimler, iç içe girmişliklerinde, şu üç "gösteren"in: bedenin, yüzün, yazının dolaşımını, değişimini sağlamak ve orada göstergelerin uzaklaşımını okumak amacında.*



Orada

Düşsel bir halk tasarlamak istersem, ona uydurma bir ad verebilirim, onu açıktan açığa romansı bir nesne olarak ele alabilir, düşlemimde hiçbir gerçek ülkeye gölge düşürmeyecek biçimde, yeni bir Garabagne ülkesi* kurabilirim (ama yazının göstergelerinde bu düşlemin kendisine gölge düşürmüş olurum o zaman). Bir de, hiçbir biçimde en ufak gerçeği gösterme ya da çözümleme savında bulunmadan (Batı söyleminin büyük edimleridir bunlar), dünyada bir yerlerde (*orada*) birtakım çizgiler (yazısal ve dilsel sözcük) saptayabilir ve bilinçli olarak, bu çizgilerle bir dizge oluşturabilirim. İşte bu dizgeye Japonya diyeceğim.

Öyleyse Doğu ile Batı tarihsel, felsefesel, ekinsel, siyasal açıdan birbirlerine yaklaştırılmaya ya da birbirleriyle karşıtlaştırılmaya çalışılacak birer "gerçek" olarak ele alınamaz burada. Bir Doğu özüne aşkla baktığım yok, Doğu beni ilgilendirmiyor, yalnızca bir çizgi birikimi sunuyor bana, bu birikimin eyleme geçirilmesi, bulgulanmış oyunu, bizimkinden tümüyle kopuk, işitilmedik bir simgesel dizge düşüncesini "okşamamı" sağlıyor. Doğu'nun ele alınışında amaçlanabilecek olan şey, (gözümüze çok çekici de görünseler) başka simgeler değil, bir başka doğaötesi, bir başka bilgelik de değil; simgesel dizgelerin özelliğinde bir fark, bir değişim, bir devrim olanağı. Bir gün kendi karanlıklığımızın tarihini yazmak, kendi özseverliğimizin (*narcissisme*) yoğunluğunu ortaya çıkarmak, yüzyıllar içinde bazı bazı işitebildiğimiz birkaç farklılık çağrısını, ister istemez bunları izlemiş

* Masal Ülkesi. (ç. n.)



MU, boşluk

olan ve Doğu'ya ilişkin bilgisizliğimizi bildik diller (Voltaire'in, *Revue Asiatique*'in, Loti'nin ya da *Air France*'ın Doğu'su) yardımıyla yumuşatmaya yönelen düşüngüsel düzeltmeleri elden geçirmek gerekir. Bugün Doğu'dan öğreneceğimiz binlerce şey var kuşkusuz: geniş mi geniş bir *bilgilenme* çalışması zorunlu, ileride de zorunlu olacak (gecikmesi ancak düşüngüsel bir örtmeciliğin sonucu olabilir); ama şurada burada uçsuz bucaksız gölge kuşakları (anamalcı Japonya, Amerikan ekininin benimsenmesi, teknik gelişme) bırakmaya boyun eğilirken, incecik bir ışık çizgisinin de başka simgeleri değil, simgeselin çatlama çizgisinin ta kendisini araması gerek. Bu çatlak, ekinsel ürünler düzeyinde beliremez: burada sunulan şey Japon sanatının, Japon kentçiliğinin, Japon mutfağının malı değil (en azından böyle olmaması umulmakta). Yazar hiçbir zaman, hiçbir anlamda, Japonya'nın fotoğrafını çekmedi. Daha çok bunun tersi olmalı: Japonya onu sayısız ışıltılarla benekledi; daha da iyisi: Japonya onu yazı konumuna getirdi. Bu durum da kişinin kimi sarsılmalarının, eski okumaların tersine dönüşünün, nesne hiçbir zaman anlamlı, çekici olmaktan çıkmadan, anlamın bir sarsılışının, yeri doldurulamayacak bir boşluk noktasına gelinceye dek parçalanıp tükenişinin gerçekleştiği durumun ta kendisi. Gerçekte, yazı da, kendi yordamınca, bir *satori*dir: *satori* (Zen'de olay) bilgiyi, özneyi sarsan az ya da çok güçlü (hiç de görkemli olmayan) bir yer sarsıntısıdır: bir *söz boşluğu* gerçekleştirir. Yazıyı oluşturan da bir söz boşluğudur; Zen'in her türlü anlamdan bağışık bir durumda, bahçeleri, devinileri, evleri, demetleri, yüzleri, şiddeti yazmakta kullandığı çizgiler buradan yola çıkar.



Yağmur, Tohum, Serpme.
Örü, Kumaş, Metin.
Yazı.

Bilinmeyen Dil

Düş: yabancı (yaban) bir dili tanımak, gene de anlamamak: onda farkı ayrımsamak, ama dilin yüzeysel toplumsallığının, iletişimin ya da bayağılığın bu farkı hiçbir zaman kapatmaması; açıklıkta yeni bir dile yansımış olarak, bizimkinin olanaksızlıklarını tanımak; tasarlanamazın dizgesel düzenini öğrenmek; başka düzenlemelerin, başka sözdizimlerin etkisi altında kendi "gerçeğimizi" bozmak; sözcelemde öznenin işitilmedik konumlarını bulgulamak, ilingesinin yerini değiştirmek; tek sözcükle, çevrilemezin içine inmek, hiçbir zaman yumuşatamadan sarsıntısını duymak, içimizde tüm Batı sarsılıncaya ve baba dilinin, bize babalarımızdan gelen ve bizleri de birer baba ve tarihin "doğa"ya dönüştürdüğü bir kültürün sahipleri yapan dilin hakları yerinden oynayıncaya dek. Aristoteles felsefesinin başlıca kavramlarını bir bakıma Yunan dilinin başlıca eklemlenimlerinin *zorunlu* kıldığını biliyoruz. Bunun tersine, çok uzak bir dilin bize ışıltılarla esinleyebileceği indirgenmez farklılıkların bir görüsüne ulaşmak ne rahatlatıcı bir şey olur. Sapir ya da Whorf'un Chinook, Nootka, Hopi dillerine, Granet'nin Çinceye ilişkin bir bölümü, bir dostun Japoncaya ilişkin bir sözü, romansının ta kendisinin kapısını açar, ancak birkaç çağdaş metin bir fikir verebilir bu konuda (ama hiçbir roman veremez), böylece sözümüzün (sahipleri olduğumuz sözün) önceden sezmemize de, bulgulamamıza da hiçbir zaman, hiçbir biçimde olanak vermeyeceği bir görünümü görmemizi sağlar.

Böylece, Japoncada, işlevsel soneklerin çokluğu ve "sonasığınık"ların* karmaşıklığı, öznenin sözcelemde önlemlerle, baştan almalarla, gecikme ve üstelemelerle ilerlemesini içerir, bunların son oylumu da (o zaman basit bir sözcük çizgisinden sözedilemez artık) özneyi tümcelerimizi dışarıdan ve yukarıdan yönlendirdiği varsayılan şu dolu çekirdeğe değil, sözden boşalmış bir kocaman kılıfa dönüştürür, böylece bize bir öznellik fazlalığı gibi görünen şey (Japoncanın saptamaları değil, izlenimleri ilettiği söylenir) daha çok bir sulandırma biçimi, öznenin sonunda bir boşluk olup çıkıncaya dek bölünmüş, ufalmış, ufalanmış bir dil içinde kan yitirmesidir. Ya da şu: pek çok dil gibi Japonca da canlıyı (insan ve/ya da hayvan) cansızdan ayırır, özellikle de *olmak* eylemleri düzeyinde; (*bir varmış bir yokmuş* türünden) bir öyküye sokulan düşsel kişiler cansız belirtisini alır; bizim tüm sanatımız roman kişilerinin "canlılığını", "gerçekliğini" kesinlemek için soluk tüketirken, japoncanın yapısı bu varlıkları *ürün* niteliklerine, öncelikle göndergesel şaşırtmacadan: canlı nesne şaşırtmacasından gösterge niteliğine getirir ya da bu nitelikte tutar. Ya da, daha kesin bir biçimde, dilimizin tasarlamadığını tasarlamak söz konusu olduğuna göre, örneğin bilen özneden ve bilinen nesneden yoksun bir bilme edimi gibi, aynı zamanda hem öznesiz, hem yüklemsiz, gene de geçişli bir eylemi nasıl *tasarlayabiliriz?* Oysa Çinlilerin *ch'an*'ının ve Japonların *zem'i*nin kökeni olan Indu *dhyanası* karşısında bizden istenen imgelem budur. Hiç kuşkusuz, bu *dhyana* kavramı işin içine özneyi ve tanrıyı katmadan *düşünüm*le çevrilemez: kovun, geri gelirler, dilimizin üstüne binmişlerdir. Bu olaylar ve daha birçokları, hiçbir zaman ona karşı çıkmakta kullanmaya kalktığımız (araçsal bağıntı) dilin sınırlarını düşünmeden toplumumuza karşı çıkmak istemenin ne denli gülünç olduğunu gösterir bize: kurdu rahatça ağzının içine yerleşerek yok etmek istemektir bu. Şaşırtıcı bir dilbilgisinin bu alıştırmaları en azından sözümüzün içerdiği düşüngüye kuşkuyla bakmamıza yardımcı olur.

* Sonasığınık (Fransızca *enclitique*), dilde vurgudan yoksun olan öğe. (ç. n.)

Sözsüz

Bilinmeyen bir dilin uğultulu kitlesi çok hoş bir koruma oluşturur, yabancıyı (ülkenin ona düşman olmaması koşuluyla) ana dilin tüm sapmalarını: konuşan kişinin bölgesel ve toplumsal kökenini, ekin, akıl, beğeni düzeyini, içinde kendi kendini kişi olarak kurduğu ve sizden onaylamanızı istediği imgeyi kulaklarında durduran bir sesli zarla sarar. Bu nedenle, yabancı ülkede ne kadar rahattır insan! Budalalığa, bayağılığa, gurura, kibar çevre düşkünlüğüne, ulusallığa, normalliğe karşı korunurum burada. Her şeye karşın soluğunu, havalanmasını, tek sözcükle tüm anlamsallığını kavradığım "bilinmeyen" dil, ben yer değiştirdikçe, çevremde hafif bir baş dönmesi oluşturur, yalnız benim için gerçekleşen, yapay boşluğuna sürükler beni: her türlü dolu anlamdan sıyrılmış durumda, "ara yerde" yaşarım. *Orada dil sorununu nasıl çözdünüz?* Söylenmeyen anlamıyla: *Bu yaşamsal iletişim gereksinimini nasıl karşılıyordunuz?* Daha doğrusu, yaşam içindeki sorunun kapsadığı düşüngüsel kesinleme: *iletişim yalnız söz içinde gerçekleşebilir*.

Ancak bu ülkede (Japonya'da) gösterenler imparatorluğu öylesine geniştir ki, sözü öylesine aşar ki, dilin saydamsızlığına karşın, hatta bazı bazı bu saydamsızlığın yardımıyla, gösterge alışverişi büyüleyici bir zenginliğe, büyüleyici bir devingenliğe, büyüleyici bir inceliğe ulaşır. Bunun nedeni de orada bedenin isterisiz, özsevisiz olarak, incelikle ölçülü olmakla birlikte, saltık bir kösnül tasarıya göre varolması, açılması, etkinlik göstermesi, kendini vermesidir. İletişimi kuran (kişinin "haklar"ını kendisiyle özdeşleştirdiğimiz) ses değildir (neyi ileteceğiz? –ister istemez

güzel– ruhumuzu mu? içtenliğimizi mi? saygınlığımızı mı?), tüm beden (gözler, gülümseme, saç tutamı, devini, giysi), sizinle bir tür cıvıldaşmaya girişir, izgelerin kesin egemenliği de cıvıldaşmanın her türlü geriye dönük, çocuksu özelliğini alıp götürür. Bir randevu saptamak (devinilerle, resimlerle, özel adlarla) hiç kuşkusuz bir saat alır, ama bu bir saat süresince, konuşulmuş olsa bir anda yok olacak bir bildiri için (aynı zamanda hem temel, hem önemsiz), ötekinin tüm bedeni tanınmış, tadılmış, alınmış, gene ötekinin bedeni (gerçek bir sona varmadan) kendi anlatısın, kendi metnini gözler önüne sermiştir.

Su ve Kar

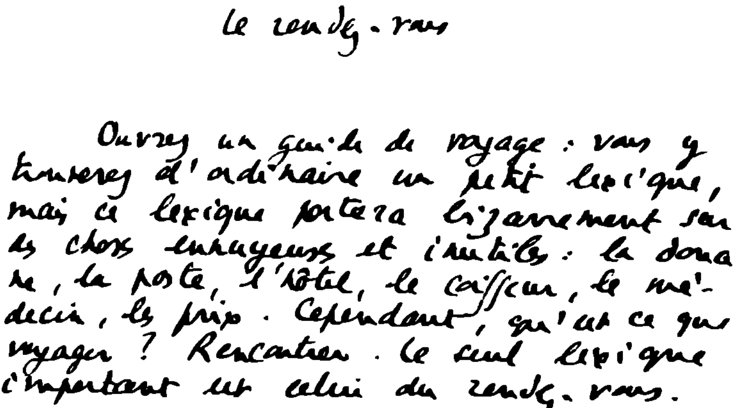
Yemek tepsisi en güzelinden bir tabloyu andırır: koyu bir fon üzerinde değişik nesneler (kâseler, kutular, fincan tabakları, çubuklar, ufacık yiyecek demetleri, azıcık gri zencefil, birkaç dal portakal rengi sebze, kahverengi bir salça fonu) içeren bir çerçevedir, bu kaplar ve bu yiyecek parçaları ufacık, incecik, ama çok olduğu için de bu tepsiler resim sanatının tanımını gerçekleştirir gibidir, Piero della Francesca'nın söylediğine göre, "yerine göre hep daha küçük ya da büyük olan yüzeylerin ve cisimlerin sergilenmesinden başka bir şey olmayan" resim sanatının. Bununla birlikte, belirdiğinde çok hoş olan böyle bir düzen, beslenmenin uyumuna göre bozulmaya ve yeniden oluşmaya adanmıştır; başlangıçta duruk tablo olan şey, tezgâh ve satranç tahtası, bir görünümün değil, bir edimin ya da oyunun uzamı olur; resim gerçekte bir paletten (bir çalışma yüzeyinden) başka bir şey değildir, yedikçe oynarsınız onunla, şuradan bir çimdik sebze, şuradan pirinç, şuradan baharat, şuradan bir yudum çorba alırsınız, bir dizi boya çanağı karşısına yerleşmiş olan ve aynı zamanda hem bilen, hem durulayan bir (özellikle Japon) yazı ustası gibi, özgür bir almaşım uyarınca; böylece, yadsınmadan ya da azalmadan (yiyeceğe karşı bir ilgisizlik, o her zaman *tinsel* tutum söz konusu değildir), beslenme bir çalışma ya da oyunun damgasını taşır hep, bu çalışma ya da oyun da ham maddenin dönüştürülmesinden çok (*mutfağın* temel nesnesi; ama Japon yemeği mutfakta fazla işlem görmez, yiyecekler sofraya doğal durumda gelir; gerçekten geçirildikleri biricik işlem kesilmiş olmaktır), alınma sırası hiçbir protokolla belirlenmemiş olan (bir yudum çorbayı, bir

lokma pirinci, bir çimdik sebzeyi art arda alabilirsiniz), devingen ve sanki esinli bir öğeler topluluğuna yönelir: besinin tüm edimi düzenlemeye dayandığından, alışlarınızı düzenlerken, yediğiniz yemeği kendiniz yaparsınız; yemek, hazırlanışı bizde zaman ve uzamda kibarca uzaklaştırılmış olan (bir mutfağın, yani ürünün düzenlenmiş, süslenmiş, kokulandırılmış, düzgünlenmiş olarak çıkması koşuluyla, *her şeye izin verilen* gizli odanın duvarı ardında önceden hazırlanmış yemekler) nesneleştirilmiş bir ürün değildir artık. Tüm mevsimlerde ozanın dileğini gerçekleştirir görünen *canlı* (ama canlı demek *doğal* demek değildir) özelliği de buradan gelir: "*Ah! baharı nefis yemeklerle kutlamak...*"

Japon besini resmin en az dolaysız biçimde görsel niteliğini, en derin biçimde cismin içine dalmış (çizen ve örten elin ağırlığına ve çalışmasına bağlı) niteliğini de alır, renk değil de *fırça izi* olan niteliğini. Pişmiş pirinç (kesinlikle özgül kimliği, çiğ pirincinki olmayan özel bir adla ortaya çıkar) ancak maddenin bir çelişkisiyle tanımlanabilir; hem yapışkan, hem ayrılabilir durumdadır; tözel ereği parçadır, hafif yığışımdır; Japon yiyeceğinin (Çin yiyeceğinin karşıtı) biricik denge öğesidir; yüzenin karşıtı olarak düşendir; tabloya (ekmeğinkinin tersine) sıkı, pütürlü, gene de gevrek bir aklık getirir: sofraya sıkışık, yapışık olarak gelen şey, bir çifte çubuk vuruşuyla bozulur, gene de saçılmaz, sanki bölme gene ancak indirgenmez bir birlik oluşturmak için işlermiş gibi: tüketime sunulan şey, yiyeceğin ötesinde (ya da berisinde) bu ölçülü (eksik) bozmadır. Aynı biçimde –ama tözlerin öbür ucunda– Japon çorbası (bu *çorba* sözcüğü yersiz biçimde kaba, *potage** da aile pansiyonu kokar) besin oyununa bir iki duruluk getirir. Biz de, duru bir çorba yoksul bir çorbadır; ama burada, su gibi akıcı haşlamanın hafifliği, içinde gezinen soya ya da fasulya tozları, üzerinde yüzerken bu azıcık suyu bölen bir katı cismin enderliği (ot dalı, sebze lifi, balık parçası) duru bir yoğunluk, yağsız bir besleyicilik, arılığı oranında güçlendirici bir iksir düşüncesi uyandırır: suyul (suludan çok suyul), incelikle denizsel bir şey bize bir kaynak, bir derin canlılık düşüncesi getirir: böy-

* Fransızcada çorba karşılığında iki sözcük vardır: *la soupe* ve *le potage*. (ç. n.)

lece Japon besini (durudan bölünebilire) maddenin indirgenmiş bir dizgesinde, gösterenin bir titreyişinde kurulur: bunlar dilin bir tür titreşimi üzerine kurulmuş yazının temel nitelikleridir, Japon besini de böyle belirir: yiyeceği yemek tepsisinin üzerine değil de (bizim kadın dergilerimizin fotoğrafı çekilmiş yiyecekleriyle, renkli düzenlemeleriyle hiç ilgisi yoktur) insanı, sofrayı ve evreni payandalamayla derin bir uzama yerleştiren bölme ve alma devinilerine bağlı bir yazılı besin. Çünkü yazı gösterimin biricik düz uzamında kavranılamayacak olanı tek bir çalışmada birleştiren edimin ta kendisidir.



randevu

Bir yolculuk rehberini açın: genellikle bir küçük sözlük bulursunuz burada, ama bu sözlük tuhaf bir biçimde sıkıcı ve yararsız şeylere ilişkindir: gümrük, posta, otel, berber, hekim fiyatlar. Oysa, yolculuk etmek nedir? Karşılaşmak. Tek önemli sözlük randevunun sözlüğüdür.

Çubuklar

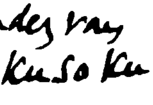
Bangkok'un Yüzer Pazarı'nda, her satıcı küçük kımıltısız bir kayıktadır; azıcık azıcık yiyecekler satar: taneler birkaç yumurta, muzlar, hindistancevizleri, hintkirazları, biberler (adlandırılmaz da cabası). Sandalı da içinde olmak üzere, kendisinden malına dek her şey *küçüktür*. Batı besini, yığılmış, yüceltilmiş, gerkemliliğe varacak ölçüde şişirilmiş, bir saygınlık işlemine bağlanmıştır, hep iriye, büyüğe, bola, verimliye doğru gider; doğu besini ters devinimi izler, sonsuz-küçüğe doğru açılır: hıyarın geleceği yığılmasında ya da kalınlaşmasında değil, bölünmesinde, ince ince dağılmasındadır, şu haykuda söylendiği gibi:

Hıyarı kesmişler.
Suyu akıyor
Örümcek ayakları çizerek.

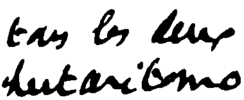
Ufacıkla yenilebilir aynı yöne yönelir burada: nesneler yalnızca yenilmek için küçüktür, ama, aynı zamanda, küçüklükten başka bir şey olmayan özlerini gerçekleştirmek için yenilebilir niteliktedirler. Doğu besiniyle çubuğun uyumu yalnızca işlevsel, araçsal olamaz; yiyecekler çubukla tutabilsin diye kesilmiştir, ama çubuk da yiyecekler küçük küçük kesildiği için vardır; aynı devinim, aynı biçim maddeyi ve aracını aşkınlaştırır: bölünme.

Çubuğun besini tabaktan ağıza götürmekten başka birçok işlevi vardır (parmaklar ve çatallar da aynı işlevi gerçekleştirdiğine göre, en az belirgin işlevi budur), bu işlevler de kendi öz işlev-

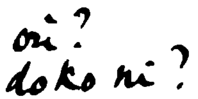
leridir. Her şeyden önce, çubuğun –biçimi yeterince söyler bunu– bir gösterici işlevi vardır: yiyeceği gösterir, parçayı belirtir, seçme devinisiyle var eder; ama, bununla, yeme edimi insanın aynı yemeğin parçalarını yavaş yavaş yutmakla yetineceği bir tür makinemsi kesiti izleyeceğine, çubuk, seçtiği şeyi gösterirken (dolayısıyla anında şunu değil de bunu seçerken), yiyecek kullanımına bir sıra değil, özenç ve tembellik gibi bir şey: ne olursa olsun, mekanik olmaktan çıkarak ussal bir nitelik kazanan bir işlem getirir. Çifte çubuğun bir başka işlevi de yiyecek parçasını kıstırıp almaktır (bizim çatallarımız gibi kapmak değil); ayrıca, *kıstırmak** fazla sert, fazla saldırgan bir sözcük (sinsi küçük kızların, cerrahların, terzi kadınların, alıngan kişilerin sözcüğü); çünkü yiyecek hiçbir zaman kendisini kaldırıp taşımak için gerekli olandan fazla bir baskıya uğramaz; nesnenin, tahta ya da lakenin, daha da yumuşattığı devinisinde anaca bir şey, bir çocuğun taşınmasında gösterilen, tamı tamına ölçülü tutma vardır: bir itki değil (terimin işlemsel anlamında), bir güçtür; yiyecek karşısında başlı başına bir tutumdur; yemeği yemekte değil de hazırlamakta kullanılan uzun çubuklarında çok güzel görürüz bunu: araç hiçbir zaman delmez, kesmez, yarmaz, yaralamaz, yalnızca tutup alır, çevirir, taşır. Çünkü çubuk (üçüncü işlev), bölmek için, bizim çatal bıçaklarımız gibi kesmek ve tutmak yerine, ayırır, aralar, ufak ufak parçalar alır;



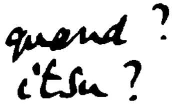
randevu



ikimiz



nerede?



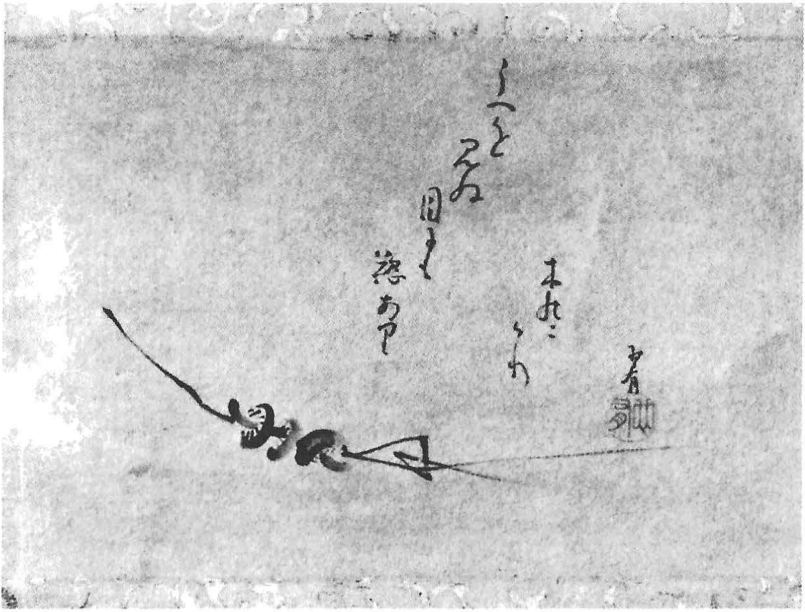
ne zaman?

* Yazar burada aynı zamanda hem parmak ya da maşa (ya da iki uç) arasında "kıstırıp almak", hem de "çimdiklemek" anlamına gelen "pincer" sözcüğünü kullanıyor. (ç. n.)

yiyeceğe sert davranmaz hiçbir zaman: ya (otlarda olduğu gibi) yavaş yavaş seçip alır, ya da (balıklarda, yılanbalıklarında olduğu gibi) ayırır, maddenin doğal yarıklarını yeniden bulur böylece (bu konuda ilkel parmağa bıçaktan çok daha yakındır). Son olarak, belki en güzel işlevi de budur, ister iki el gibi kavuşup artık kıskaç değil de dayanak olarak pirinç yumağının altına kayıp onu yaysın, yiyenin ağzına dek getirsin ister (tüm Doğu'nun bin yıllık bir devinisiyle) bu besleyici karı bir kürek gibi kâseden dudaklara kaydırsın, çubuk besini *aktarır*. Tüm bu kullanımlarda, gerektirdiği tüm devinilerde, çubuk bizim bıçağımızla (ve onun leş yiyici yardımcısı çatalla) karşılaşır: kesmeyi, sarılmayı, koparmayı, delmeyi yadsıyan yeme aracıdır (mutfaktaki hazırlıklar arasına atılmış, çok sınırlı devinilerdir bunlar: önümüzde canlı yılanbalığının derisini çıkaran balıkçı, bir ön sunguda, yiyeceğin öldürülmesini kesin olarak uzaklaştırır bizden); çubuk işin içine girince, besin artık sert davranılan (üzerine saldırılan etler) bir av değil, uyumla aktarılan bir tözdür; önceden bölünmüş maddeyi kuş yemine ve pirinci süt köpüğüne dönüştürür; ana gibi, yorulup bıkmadan birer gagalık yem devinisini yönlendirir, leş yeme devinisini bizim mızrak ve bıçaklarla donanmış beslenme törelerimize bırakır.

Merkezsiz Besin

Sukiyaki, önünüzde, masanın üstünde, daha yediğiniz sırada yapıldığına göre, tüm öğelerini iyice tanıdığınız bir yahnidir. Çiğ (ama soyulmuş, yıkanmış, daha şimdiden bir bahar giysisi gibi estetik, parlak, renkli, uyumlu bir çıplaklıkla giyinmiş: "*Renk, incelik, hava, etki, uyum, yahni, hepsi içinde*", derdi Diderot) ürünler toplanıp bir tepsi üstünde getirilmiş; pazarın özü gelir önünüze, tazeliği, doğallığı, çeşitliliği, basit maddeyi bir olay umudu yapan sıralanışı gelir: pazar ürünü dediğimiz şu nesneyc, halkın ulaşabileceği, aynı zamanda hem doğa, hem mal, pazar doğası olan karma nesneye bağlı iştah artışı: yenilebilir yapraklar, sebzeler, ufacık şehriyeler, kaymaklı soya hamurları, çiğ yumurta sarısı, kırmızı et ve ak şeker (pişmiş olan ve kimi "lake" yemeklerin karamelalı parıltısı dışında, içinde şekeri görünmeyen Çin besininin basit *şekerli-tuzlu*suna göre alabildiğine uzaksıl, büyüleyici ya da tiksindiricidir), önce çevre çizgisini, fırçanın kıvrak kesinliğini ve renkli parlaklığını (bütün bunlar nesnelerin maddesinden mi kaynaklanır, sahnenin ışığından mı, tabloyu kaplayan katmandan mı, yoksa müzenin ışık düzeninden mi bilinmez) sürdürür göründükleri bir Hollanda tablosu gibi birleştirilip düzenlenmiş olan tüm bu çiğ şeyler, yavaş yavaş büyük tencereye taşınıp burada gözlerinizin önünde pişer, renklerini, biçimlerini ve süreksizliklerini yitirir, yumuşar, doğalarını değiştirir, salçanın ana rengi olan şu kiremit rengine dönerler; siz, çubuklarınızın ucuyla, bu yepyeni yahniden birtakım parçalar aldıkça, yerlerini başka çiğ nesneler alır. Bu gidiş gelişi bir yardımcı



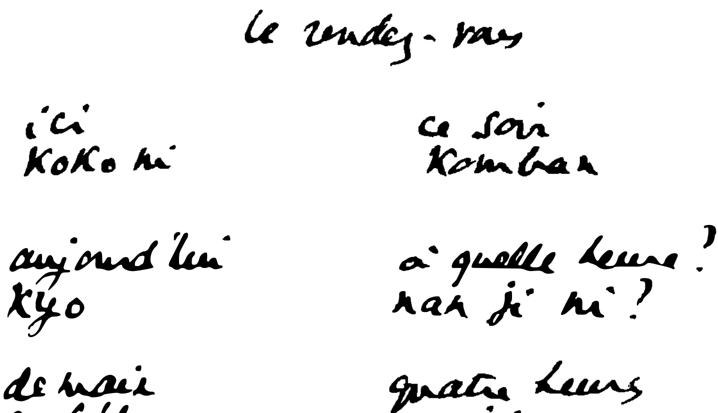
Yazı nerede başlar?
Resim nerede başlar?

hanım yönlendirir, elinde uzun çubuklarla arkanızda, biraz geride durur, almaşık bir biçimde lengeri ve konuşmayı besler: başlı başına bir küçük besin odysseia'sı yaşarsınız bakışınızla: Çiğliğin Alacakaranlığı'nı izlersiniz.

Bu Çiğlik, herkes bilir, Japon besininin koruyucu tanrısıdır: her şey ona adanmıştır ve eğer Japon mutfağı her zaman yemeği yiyecek olanın önünde yapılıyorsa (bu mutfağın temel belirtisidir bu), belki de saygı duyulanın ölümünü gösteriyle kutsamaya önem verildiği içindir. Öyle anlaşılıyor ki, çiğlikte (tuhaf bir biçimde, dilin cinselliğini belirtmek için tekil, yemek listelerimizin dış, aykırı ve biraz tabu payını adlandırmak için de çoğul kullandığımız bir sözcük*) saygı gösterdiğimiz şey, bizde olduğu gibi, yiyeceğin bir iç özü, varlık göçüyle yaşamsal güçü-

* Fransızca, dişil *la crudité* (çiğlik) sözcüğü söz konusu. Bu sözcük çoğul (*les crudités*) biçimde kullanılınca, "çiğ şeyler" (çiğ yenen sebze, meyva) anlamına gelir. (ç. n.)

nü toplayacağımız (bizde çiğlik, tatar bifteğine uygulanan yoğun baharatlamanın düzdeğişmecesel olarak gösterdiği gibi, besinin güçlü bir durumudur) kan bolluğu (kan güç ve ölüm simgesidir ya) değildir. Japon çiği temelinden görseldir; etin ya da bitkinin belirli bir renkli durumunu belirtir (biliriz, boya kataloğu rengi hiçbir zaman tüketemez, ama renk maddenin her türlü dokunsallığına gönderir; böylece *sachimi* renklerden çok, dirençler yayar: tepsi boyunca, gevşek, lifli, sıkı, esnek, sert, kaygan duraklarından geçirerek balıkların etini çeşitlendiren dirençler). Besin tümüyle görseldir (göz için, hatta bir ressam, bir hattat gözü için tasarlanmış, işlenmiş düşünce), bu niteliğiyle derin olmadığını söyler: yenilebilir tözün ince yüreği, saklı gücü, yaşamsal gizi yoktur: hiçbir Japon yemeğinin bir *merkezi* (bizde yemekleri düzenlemek, çevrelemek ya da örtmek biçiminde beliren töremin gerektirdiği besinsel merkez) yoktur: her şey bir başka süsün



randevu

burası	*bu akşam*
bugün	*saat kaçta?*
yarın	*dörtte*

süsüdür burada: önce sofrada, tepsinin üstünde, besin hiçbiri bir yeme düzenince ayrıcalıklı kılınmış görünmeyen bir parçalar toplamından başka bir şey olmadığı için: yemek bir listeye (yemeklerin yol düzenine) uymak değil, ağırlığı içinde (kendisi de pek sessiz olabilecek) bir konuşmanın kopuk, dolaylı eşliği gibi görünen bir tür esin uyarınca, çubuğun hafif bir dokunuşuyla, kimi zaman bir renk, kimi zaman bir başka renk almaktır; bir de bu besin –özgünlüğü de buradadır–, üretiminin ve tüketiminin zamanını tek bir zamanda birleştirdiği için; *sukiyaki*nin, teknik güçlük nedeniyle değil, pişirildikçe tükenmek, dolayısıyla da *yinelenmek* doğasında bulunduğu için, yapılması, yenilmesi, bir bakıma da "konuşulması" bitmek bilmeyen yemeğin, yalnızca çıkışı belirgindir (şu getirilen yiyeceklerle çizilmiş tepsi); bir kez "yola çıktıktan" sonra, ayırıcı anları ya da yerleri yoktur artık: merkezsiz olur, kesintisiz bir metin gibi.

Aralık

Aşçı (hiçbir şey pişirmez gerçekte) canlı yılanbalığını alır, başına uzun bir şiş batırır ve kazır, derisini yüzer. Bu hızlı, (kanlı olmaktan çok) ıslak, küçük acımasızlık sahnesi *dantel* biçiminde sona erecektir. Tavanın içinde billurlaşmış yılanbalığı (ya da sebze, deniz kabuklusu parçası), küçücük bir boşluk kitlesine, bir gün demetine indirgenir: yiyecek burada bir çelişki düşüne ulaşır: tümüyle aralığa sıkışmış bir nesne düşüne. Bu düşse, bu boşluk kendisiyle beslenilsin diye üretildiği için daha bir kışkırtıcıdır (bazı bazı yiyecek top biçiminde, bir hava yumağı gibi kurulmuştur).

Tempura bizim geleneksel olarak kızartmaya verdiğimiz anlamdan, ağırlık anlamından sıyrılmıştır. Un burada dağılmış çiçek özünü yeniden bulur, öyle hafif bir biçimde sulandırılmıştır ki, bir hamur değil, bir süt oluşturur; yağın içine girince, bu altın rengi süt öylesine kırılgandır ki, yiyecek parçasını tümden kaplamaz, bir karides pembesini, bir biber yeşilini, bir patlıcan morunu belli eder, böylece kızartmadan bizim yağda kızarmış böreğimizi oluşturan şeyi, kabuğu, kılıfı, yoğunluğu çıkarıp atar. Yağ (ama yağ mı, *yağlı*nın ana tözü mü söz konusu gerçekten?) *tempura*nın küçük bir sorgun sepet içinde, üzerinde sunulduğu kâğıt peçeteyle silindi mi artık kurudur, Akdeniz'in ve Doğu'nun mutfaklarını ve tatlılarını kapladıkları kösnüllükle hiçbir ilgisi kalmamıştır; bizim yağda pişmiş yiyeceklerimizi belirleyen ve ısıtmadan yakmak biçiminde ortaya çıkan bir çelişkiyi yitirir;

aralık



burada yağlı cismin bu soğuk yanmasının yerini her türlü kızartmadan esirgenen bir nitelik alır: tazelik. *Tempura*da yiyeceklerin en canlı ve en kırılganlarından, balık ile bitkiden yükselerek unun dantelası içinde dolaşan tazelik, bu aynı zamanda hem dokunulmamışın, hem ferahlatıcının tazeliği olan yağın tazeliğidir: *tempura* lokantaları kullandıkları yağın "eskime" derecesine göre sınıflandırılır: en çok tutulanlarının yağı yenidir; yağ kullanıldıktan sonra daha sıradan bir lokantaya satılır ve böyle sürüp gider; satın alınan yiyecek değildir, tazeliği bile değildir (yerin ve hizmetin düzeyi hiç değil), pişiminin kız-oğlan-kızlığıdır.

Bazı bazı *tempura* parçası kat kattır: kızartmanın kendisi de midye içleriyle dolu bir biberi (sarmaktan çok) çevirir. Önemli olan, yiyeceğin, yalnız hazırlanışıyla değil, bir de ve özellikle su gibi akıcı, yağ gibi yapıştırıcı bir töze dalmasıyla, parça biçiminde (salça, kaymak, kabuk örtüsünün bilinmediği Japon mutfağının temel durumu) kurulmuş olmasıdır, bu işlemden bitmiş, ayrılmış, adlandırılmış, gene de tümüyle gözenekli bir parça çıkar; ama çevre çizgisi öylesine hafiftir ki soyutlaşır: yiyeceğin kılıfı artık yalnızca kendisini katılaştırmış olan zamandır (o da çok incedir ayrıca). *Tempura*nın Hıristiyan (Portekiz) kökenli bir yemek olduğu söylenir: büyük perhiz besinidir (*tempora*); ama Japonların geçersizleştirme ve bağışıklaştırma teknikleriyle öylesine inceltilmiştir ki, bir başka zamanın yiyeceğidir: bir perhiz ya da günah ödeme töreminin* değil, daha iyisini bulamadığımızdan (ve belki de izlek çığırlarımız nedeniyle), hafifin, havasalın, anlığın, kırılganın, saydamın, tazenin, hiçin yanında belirlediğimiz, ama gerçek adı belki de dolu kenarlardan yoksun aralık, ya da boş gösterge olan şu "bir şey" çevresinde, besinsel olduğu kadar da gösterisel (*tempura* gözümüzün önünde hazırlandığına göre) bir tür düşünümün yiyeceğidir.

Gerçekten de, balıklarla ve biberlerle dantela yapan genç sanatçıya dönmek gerek. Yiyeceğimizi, yılanbalığını bir deviniden bir deviniye, bir yerden bir yere, havuzdan (kendisini tümden gözeneklenmiş olarak alacak olan) kâğıda götürerek, *önümüzde*

* Törem, *rite* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. (ç. n.)

hazırlıyorsa, bunun nedeni bizi (yalnızca) mutfağının yüksek kesinliğine ve arılığına tanık etmek değildir; etkinliği gerçek anlamda yazısal olduğu içindir: yiyeceği maddeye yazar; tablası bir yazı ustasının masası gibi düzenlenmiştir; tözlere yazı ustasının (özellikle Japon'sa) birbiri ardından boya çanaklarını, fırçaları, mürekkep taşını, suyu, kâğıdı kullandığı gibi dokunur; böylece, lokantanın karmaşasında ve siparişlerin kesişmesinde, zamanın değil, zamanların (bir *tempura* dilbilgisinin zamanlarının) kat kat dizilimini gerçekleştirir, uygulamaların gamını görünür kılar, yiyeceği ancak kusursuzluğu bir değer taşıyan (bizim yemeklerimizin durumu budur) bitmiş bir mal gibi değil, anlamı bitimsel değil, gelişen türden olan, bir bakıma, üretimi tamamlanınca tükenen bir ürün gibi söyler: yiyen sizsiniz; ne var ki, o oynamış, o yazmış, o üretmiştir.

Paşenko

Paşenko bir para makinesidir. Kasadan biraz madeni bilya alınır; sonra, aygıtın (bir tür dikey tablonun) önünde, bir elle her bilya bir ağıza sokulur, öbür elle de, bir kapaç yardımıyla, bilya bir zikzaklı yol içinde itilir; gönderme vuruşu doğruysa (ne fazla güçlü, ne fazla zayıf), itilmiş bilya bir bilya yağmuru boşaltır, bilyalar avucunuza dökülür, size de yeniden başlamaktan başka bir şey kalmaz – kazancınızı çok küçük bir ödülle (çikolata tableti, portakal, sigara paketi) değiştirmek istiyorsanız, o başka. Paşenko salonları pek çoktur, her zaman da karışık bir kalabalıkla (gençler, kadınlar, kara gömlekli üniversiteliler, memur takımı giymiş yaşsız adamlar) doludur. Paşenko'nun iş rakamının Japonya'nın tüm büyük mağazalarınınkine eşit (hatta daha fazla) olduğu söylenir (bu da, hiç kuşkusuz, az şey değildir).

Paşenko ortak ve yalnız bir oyundur. Makineler uzun diziler biçiminde sıralanmıştır; herkes ayakta, tablosunun önünde, kendisi için, komşusuna bakmadan, gene de onunla dirsek dirseğe oynar. Yalnızca itilmiş bilyaların gürültüsü duyulur (sürme uyumu çok hızlıdır); salon bir arı kovanı ya da bir atölyedir; oyuncular zincirleme çalışır gibidir. Sahnenin baskın anlamı özenli, sıkı çalışma anlamıdır; hiçbir zaman tembel ya da umursamaz ya da gösterişçi bir tutuma rastlanmaz, şu bizim bir tilt çevresinde aylak topluluklar biçiminde toplanan ve kahvenin öteki müşterilerine doğru erbap ve bıkkın bir tanrı havası yaydığının iyice bilincinde olan Batılı oyuncularımızın tiyatromsu başıboşluğundan hiçbir şey yoktur onlarda. Oyunu oynama sanatına gelince, bu da bizim makinelerimizinkinden farklıdır.



Yemlikler ve ayakyolları

Batılı oyuncu için, top bir kez atıldıktan sonra, her şeyden önce (aygıta indirilen vuruşlarla) düşüş yolunu yavaş yavaş düzeltmek söz konusudur; Japon oyunçu için, her şey yollama vuruşunda belirlenir, her şey başparmağın kapaç üzerinde uyguladığı güce bağlıdır; parmağı basma devinimi dolaysız, kesindir, oyuncunun yeteneği yalnızca ondadır, oyuncu rastlantıyı ancak önceden ve tek vuruşta düzeltebilir; daha doğrusu: bilya en iyi biçimde ancak oyuncunun eliyle incelikle tutulduğu ya da çabuklaştırıldığı zaman (yöneltildiği zaman değil) gerçekleşir, oyuncu tek bir vuruşla devinime geçirir ve denetler; öyleyse bu el (yazısal) çizgiyi "denetlenen bir oluntu" sayan (Japon işi) bir sanatçının elidir.

Kısacası, Paşenko, çizginin tek bir devinimle, yalnız bir kez çizilmesini ve kâğıtla mürekkebin niteliği nedeniyle hiçbir zaman düzeltilememesini isteyen *alla prima* resmin mekanik düzenini, ilkesini yineler; atılan bilya yolundan saptırılamayacağı gibi (bizim Batılı hilebazlarımızın yaptığı gibi aygıta kaba davranmak da çok yakışıksız bir davranış olurdu): yolu atılışının tek şimşeğiyle önceden belirlenmiştir.

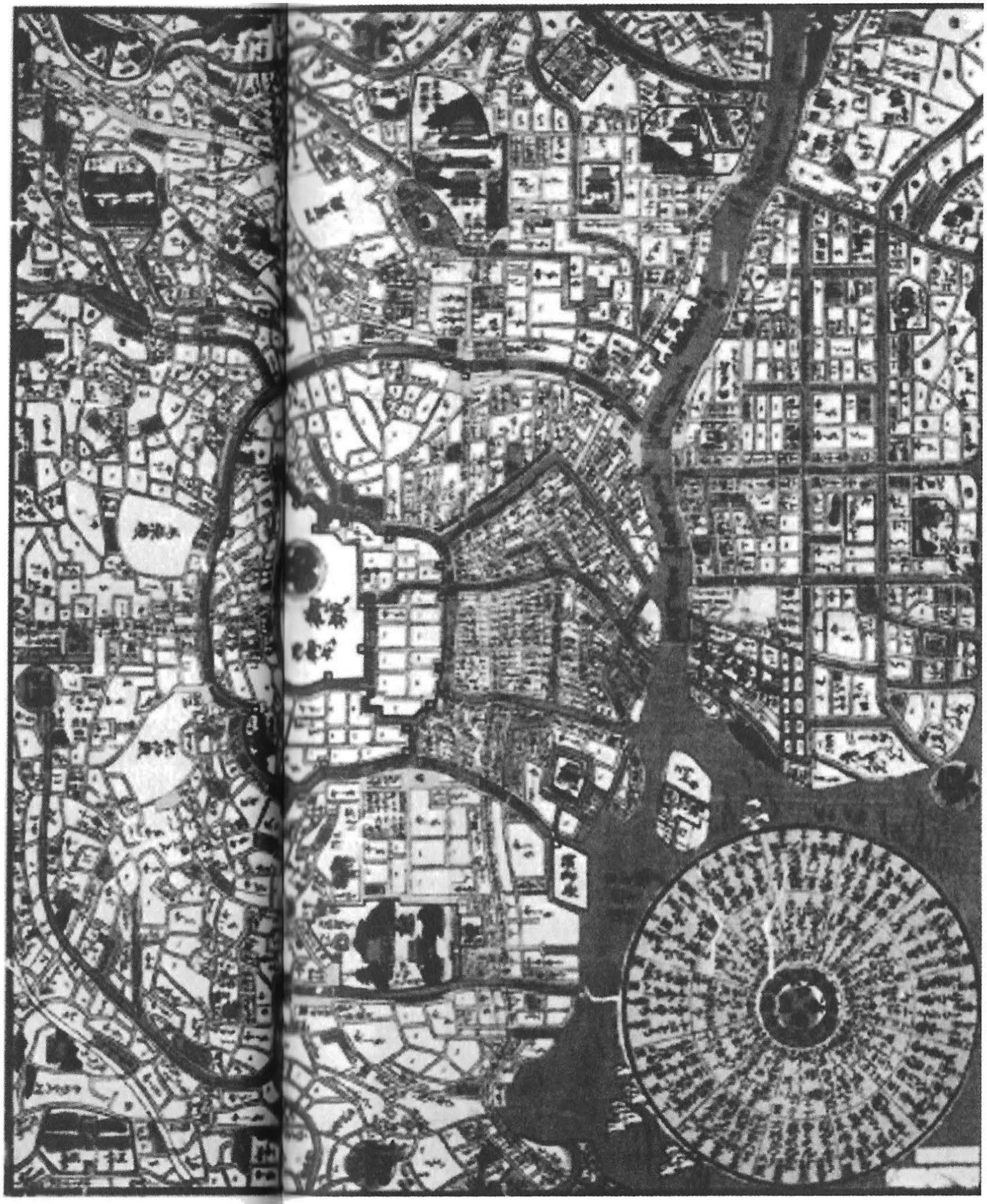
Neye yarar bu sanat? Bir beslenme çevrimini düzenlemeye. Batı makinesi bir "girme" simgeciliğini destekler: tam yerini bulan bir "vuruş"la, tabloda iyice aydınlatılarak, cilve yaparak bekleyen bir yosmaya sahip olmak söz konusudur. Paşenko'da cinsellik diye bir şey yoktur (Japonya'da –benim Japonya diye adlandırdığım bu ülkede– cinsellik cinseldedir başka hiçbir yerde değildir, Amerika Birleşik Devletleri'nde, tam tersini görürüz: cinsel, cinsellik dışında her yerdedir). Aygıtlar yan yana sıralanmış yemliklerdir; oyuncu, kesintisiz görünecek ölçüde hızlı bir biçimde yinelenen, çabuk bir deviniyle, makineyi bilyayla besler; kazın ağzına yem tıkılır gibi sokuşturur bunları; zaman zaman, makine, iyice doyup bilya ishalini bırakıverir: oyuncu, birkaç yen karşılığında, simgesel olarak paraya batar. Durum bu olunca, anamalcı zenginliğin sıkılığının, ücretlerin kabız cimriliğinin karşısına, birdenbire oyuncunun elini dolduruveren gümüş bilyaların şehvetli dökülümünü çıkaran bir oyunun ağırbaşlılığı daha iyi anlaşılır.

Merkez-Kent, Boş Merkez

Dört köşeli, ağ biçimi kentler (örneğin Los Angeles) derin bir tedirginlik verirmiş insana, öyle derler: bu tür kentler her kent uzamının gidilip gelinecek bir merkezi, düşleyeceğimiz, kendisine göre yönelip kendisine göre geri çekileceğimiz, tek sözcükle kendimizi kendisine göre yaratacağımız, eksiksiz bir yeri bulunmasını isteyen, ortak duygumuza ters düşer. Batı değişik nedenlerle (tarihsel, ekonomik, dinsel, askersel) bu yasayı fazlasıyla anlamıştır: tüm kentleri tek merkezlidir; ama, aynı zamanda, her merkezi gerçeğin yeri olarak gören Batı doğaötesinin devinimine uygun olarak, kentlerimizin merkezi her zaman *dolu*dur: ağırlıklı yer olduğundan, uygarlığın değerleri onda toplanıp yoğunlaşır: tinsellik (kiliselerle), iktidar (bürolarla), para (bankalarla), mal (büyük mağazalarla), söz (agoralarla: kahvelerle ve gezinti yerleriyle): merkeze gitmek, toplumsal "gerçek"le karşı karşıya gelmektedir, "gerçeklik"in görkemli doluluğuna katılmaktır.

Sözünü ettiğim kent (Tokyo) şu ince aykırılığı sunar: bir merkezi olmasına bir merkezi vardır, ama bu merkez boştur. Tüm kent aynı zamanda hem yasak, hem ilgisiz bir yerin, içinde hiç görünmeyen bir imparator, yani, sözcüğün tam anlamıyla, kim bilir kim, yaşayan ve yeşillikler altında gizlenen, su hendekleriyle korunan bir konutun çevresinde döner. Her gün, bir mermi gibi hızlı, çevik, güçlü taksiler, görünmeyenin görünür biçimi olan basık tepeliği bir kutsal "hiç"i gizleyen bu daireden kaçınır durur. Demek ki, çağcıllığın en büyük iki kentinden biri, surlardan, sulardan, çatılardan ve ağaçlardan oluşan, saydamsız bir halkanın çevresinde kurulmuştur, halkanın merkezi

de buharlaşmış bir düşünceden başka bir şey değildir, herhangi bir iktidarın ışığını yaymak için değil, ulaşımı sürekli bir sapmaya zorlayarak kentin tüm devinimine merkezsel boşluğunun desteğini vermek için durur. Derler ki, imgelem de böylece dairesel bir biçimde, boş bir konu boyunca, kıvrılışlarla, geri dönüşlerle açılır.

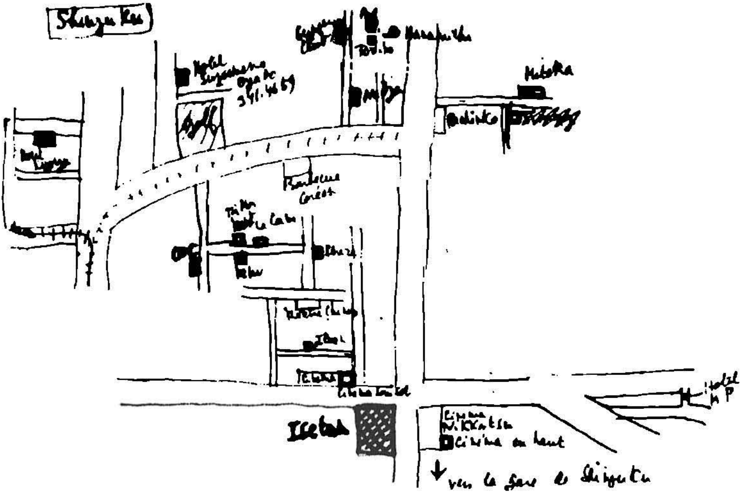


Kent bir düşünce-yazıdır:
Metin Sürer.

Adressiz

Bu kentin sokaklarının adı yok. Yazılı bir adres var var olmasına, ama yalnızca posta açısından bir değer taşıyor, konuğun değil, postacının bildiği bir kütüğe (hiç mi hiç geometrik olmayan mahalle ve bloklar) göndermede bulunuyor: dünyanın en büyük kenti gerçekte sınıflandırılmamış, kendisini ayrıntılı biçimde oluşturan uzamlar adlandırılmamış. Bu konutsal siliklik (bizim gibi) en kullanılışının her zaman en ussal olduğunu (bu ilkeye göre kentlerde en iyi yer adlandırması Birleşik Devletler'de ya da Çin kenti Kyoto'da olduğu gibi numara-sokaklardır) kesinlemeye alışmış olanlara kullanışsız görünür. Bununla birlikte, Tokyo bize ussalın da başka dizgeler arasında bir dizge olduğunu yineler durur. Gerçeğe (şu durumda adreslere) egemen olunabilmesi için, bu dizge görünüşte mantıkdışı, yararsızca karışık, tuhaf bir biçimde uyumsuz bile olsa, bir dizge bulunması yeter: biliriz, iyi bir yaptakçının elinden çıkan iş yalnızca çok uzun süre dayanmakla kalmaz, öte yandan teknikçi uygarlığın tüm kusursuzluklarına alışmış milyonlarca kentliye yeterli de gelebilir.

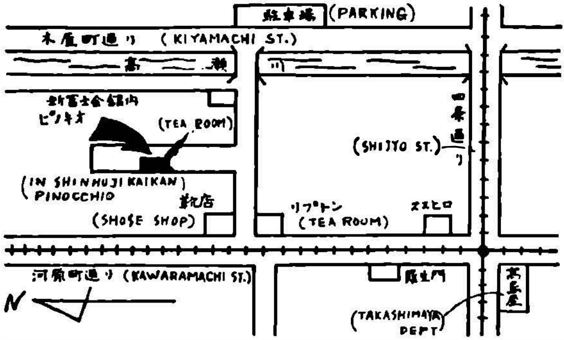
Adsızlığın boşluğunu birtakım ikincil yollar da doldurabilir (en azından bize böyle görünür), bunların bağdaşımı bir dizge oluşturur. Adres (çizili ya da basılı) bir yönlendirim çizgesiyle, konutun yerini bilinen bir işaret noktasından, örneğin bir gardan başlayarak belirleyen bir tür coğrafyasal çizimle gösterilebilir (burada oturanlar bu hazırlıksız resimlerde çok ustadır, bu resimlerde, bir kâğıt parçasının üzerinde, bir sokağın, bir yapının, bir kanalın, bir demiryolunun, bir tabelanın biçimlendiği görülür, böylece adres değişimini bedenin bir yaşamının, bir yazı devi-



Adres defteri

nisi sanatının yeniden yer aldığı, ince bir iletişime dönüştürür: birinin yazı yazdığını, hele resim çizdiğini görmek her zaman çok hoştur: bana böyle bir adres verildiği tüm seferlerden, ucundaki silgiyle, bir caddenin fazla kaçan eğrisini, bir viyadükün bileşim yerini usulca silmek için kalemini çeviren kişinin devinisini tutarım usumda; silgi Japon yazı sanatına ters düşen bir nesne olmakla birlikte, sanki, bu önemsiz deviniden bile, oyuncu Zeami'nin ilkesine uygun olarak, beden "*ustan daha büyük bir ölçülükle çalışıyormuş*" gibi, dingin, okşayıcı ve güvenli bir şey gelmekteydi; adresin üretimi adresin kendisinden çok daha önemliydi ve büyülenmiş durumda, bana bu adresi vermeye saatler harcasınlar isterdim). Bir de, gidilen yeri





önceden bilmek koşuluyla, insan taksiyi sokaktan sokağa kendisi yönlendirebilir. Son olarak, şoförden her sokağın nerdeyse tüm sergilerinde bulunan şu kocaman telefonlar yardımıyla, yolunu evine gidilen uzak konuktan* sorarak bulması rica edilebilir. Tüm bunlar görsel deneyimi kesin bir yönlenim öğesine dönüştürür: içinden çıkılmaz bir orman ya da ıssız bir kır söz konusu olsaydı, sıradan bir söz olurdu bu, ama bilinmesi genellikle planla, rehberle, telefon rehberiyle, tek sözcükle söylemek gerekirse, devinisel edimle değil de basılı ekinle sağlanan çok büyük bir kentle ilgili olunca çok daha az sıradan.

Burada, tersine, konut gösterimi hiçbir soyutlamayla desteklenmiyor; kütük dışında, saltık bir olumsallıktan başka bir şey değil: yasal olmaktan çok, olgusal, bir kimlikle bir iyeliğin bileşimini kesinlemez oluyor. Bu kent ancak budunbetimsel türden bir etkinlikle tanınabilir: burada yönümüzü kitapla, adresle değil, yürüyerek, görerek, alışkanlıkla, deneyimle bulmamız gerekir; burada her buluş yoğun ve kırılgandır, ancak bizde bıraktığı izin anısıyla yeniden bulunabilir: bir yeri ilk kez görmek onu yazmaya başlamaktır: adres, yazılı olmadığına göre, kendi yazısını kendisi kurması gerekir.

* Yazar "konuk" (*visiteur*) diyor burada şoförün yolu evine gidilen kişiye, "ev sahibine" telefonla sorarak bulması söz konusu. (ç. n.)

le rendez-vous

peut-être
tabun

fatigué
tsukareta

impossible
dekinai

je veux dormir
netai

Randevu

belki — *yorgun*

olanaksız — *uyumak istiyorum*

Gar

Bu uçsuz bucaksız kentte, gerçek kentsel ülkede, her mahallenin adı açıktır, bilinir, koca bir *flash* gibi biraz boş (sokakların adı olmadığına göre) haritanın üzerine yazılmıştır; Proust'un da, kendi yordamınca, Yer Adlar'nda araştırdığı* şu iyice belirtici kimliği alır. Mahalle, adının altında böylesine iyi sınırlanmış, toplanmış, kapanmış, bitmişse, bir merkezi olduğu içindir, ama bu merkezi olduğu içindir, ama bu merkez tinsel olarak boştur: genellikle bir gardır.

Gar, aynı zamanda hem büyük trenlerin, kent trenlerinin, metronun, bir büyük mağazanın ve başlı başına bir yeraltı teciminin yer aldığı büyük örgen, mahalleye, kimi kentçilerin söylediklerine göre, kentin anlam iletmesini, okunmasını sağlayan şu işaret noktasını verir. Japon garının içinden, yolculuktan alışverişe, giysiden besine, binlerce işlevsel yol geçer: bir tren yolun sonunda bir ayakkabı bölümüne varabilir. Tecime, geçişe, yola çıkışa adanmış, gene de tek bir yapının içinde tutulmuş olmasıyla, gar (bu yeni bütünü böyle mi adlandırmalı ayrıca?) genellikle kentlerimizin büyük işaret noktalarını: katedralleri, kiliseleri, belediyeleri, tarihsel anıtları belirleyen şu kutsal özellikten arınmıştır. Burada, işaret noktası tümüyle şiirsellikten uzaktır: hiç kuşkusuz pazarın kendisi de çoğu zaman Batı kentinin merkezsel bir yeridir; ama Tokyo'da garın değişkenliği malı çözüp dağıtır: ardı arkası kesilmez bir gidiş yoğunlaşımını engeller: sanki paketin hazırlanma maddesinden başka bir şey

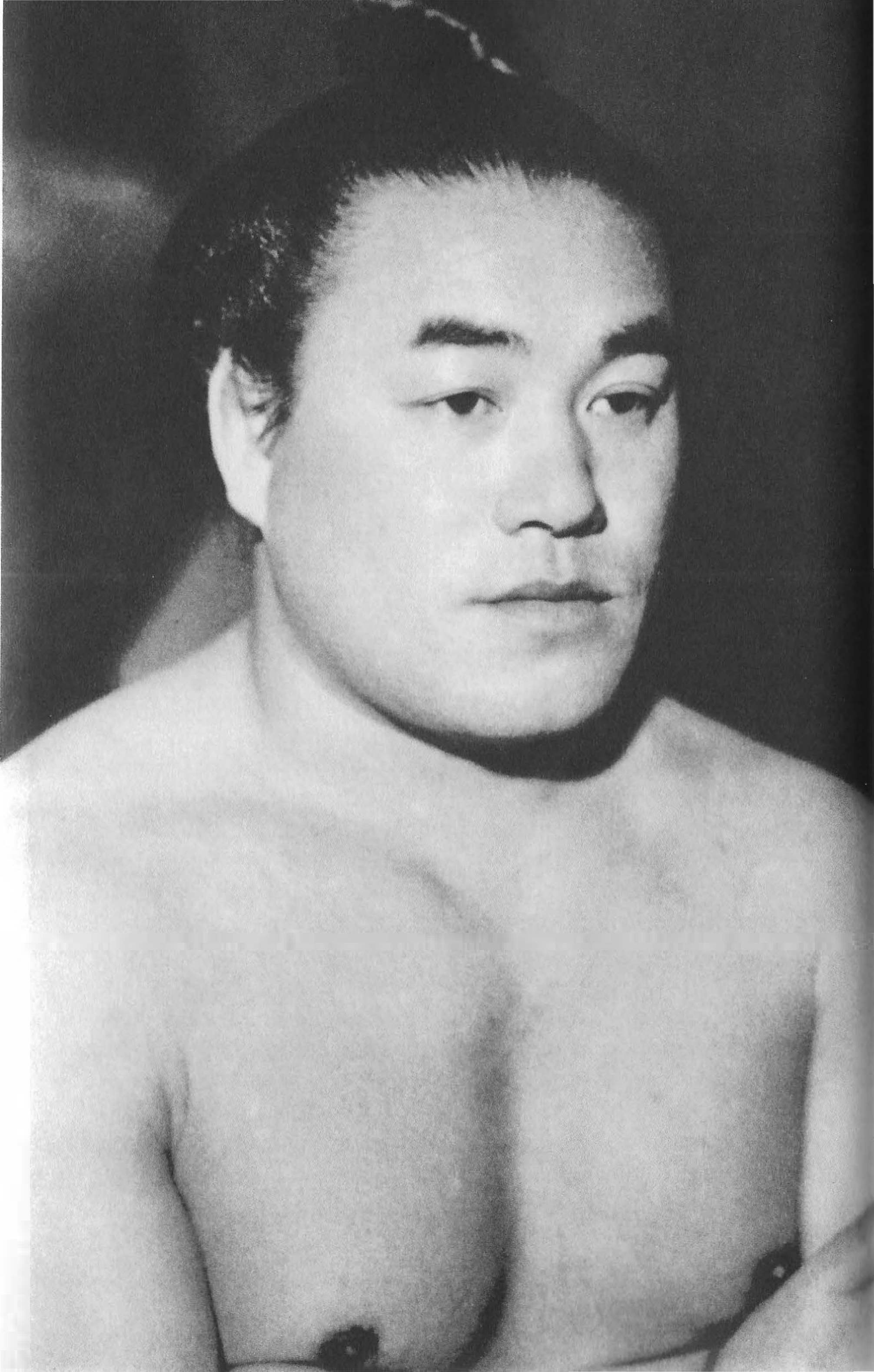
* Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinde "Noms de pays: le pays" "Memleket Adları: Memleket" adlı uzun bir bölüm vardır. (ç. n.)



Bu güreşçiler bir kast oluşturur; ayrı yaşarlar, saçlarını uzatır ve töremsel bir yemek yerler. Çarpışma bir şimşek çakımından fazla sürmez: öteki kitleyi yere düşürme zamanı. Bunalım yoktur, dram yoktur, gücü tüketme yoktur, tek sözcükle spor yoktur: tartma göstergesi, uzlaşmazlığın azması değil.

değildir ve paketin kendisi de yalnızca geçiştir, gitmeyi sağlayan bilettir.

Böylece her mahalle, garının deliğinde, işlerinin ve eğlencelerinin boş üşüşme noktasında toplanır. Şu gün, adının uzayan bir algısından başka bir amacım olmadan, şu ya da bu mahalleye gitmeye karar veriyorum. Ueno'da yüzeyi genç kayakçılarla dolup taşan, ama bir kent gibi geniş, dükkânlarla, halk barlarıyla çevrili, serserilerle, iğrenç koridorlarda yerlerde uyuyan, konuşan, yemek yiyen yolcularla dolu yeraltları en sonunda düşkün yerlerin romansı özünü gerçekleştiren bir gar bulacağımı biliyorum. Hemen yakınında –ama bir başka gün– bir başka halk mahallesine gideceğim: Asakusa'nın (araba girmeyen) kâğıttan kiraz çiçekleriyle süslü, tecimsel sokaklarında, çok yeni, rahat ve ucuz giysiler satarlar: deri çocuk ceketleri (suçla hiçbir ilgisi yok), kara kürkten bir çelenkle çevrili eldivenler, okuldan dönen köy çocukları gibi omzun üstünden atılan, çok uzun yün atkılar, meşin kasketler, makarna çorbasının piştiği kocaman, dumanlı



lengerlerin bolluğuyla güçlenmiş olarak, şöyle sıcacık giyinmek gereksiniminde olan iyi işçinin tüm parlak ve yumuşak takımı. Ve (anımsanacağı gibi, boş) imparatorluk halkasının öbür yanında, bir başka halk mahallesi: İkebukuro, işçi ve köylü, sert ve dost, kocaman bir kırma köpek gibi. Tüm bu mahalleler farklı ırklar, başka bedenler, her seferinde yeni bir içli dışlılık üretir. Kentin içinden geçmek (ya da derinliğine inmek, çünkü yeraltında bar, dükkân ağları vardır; bunlara bazı bazı basit bir yapı girişinden ulaşılır, öyle ki, bu dar kapı geçilince, tecim ve hazzın kara Hindistan'ını bulgularsınız görkemli ve yoğun) Japonya'nın yukarısından aşağısına yolculuk etmek, yerbetimin üstüne yüzlerin yazısını koymaktır. Böylece, her ad uçsuz bucaksız kenti kır olabilecek bir ilkel topluluk gibi bireysel bir halkı bulunan bir köy düşüncesi uyandırarak çınlar. Yerin bu sesi, tarihin sesidir; çünkü belirtici ad burada anı değil, geçmişin bilinçle anımsanmasıdır, sanki tüm Ueno, tüm Asakusa bana (XVII. yüzyılda Başô'nun yazdığı) şu eski haykudan gelir:

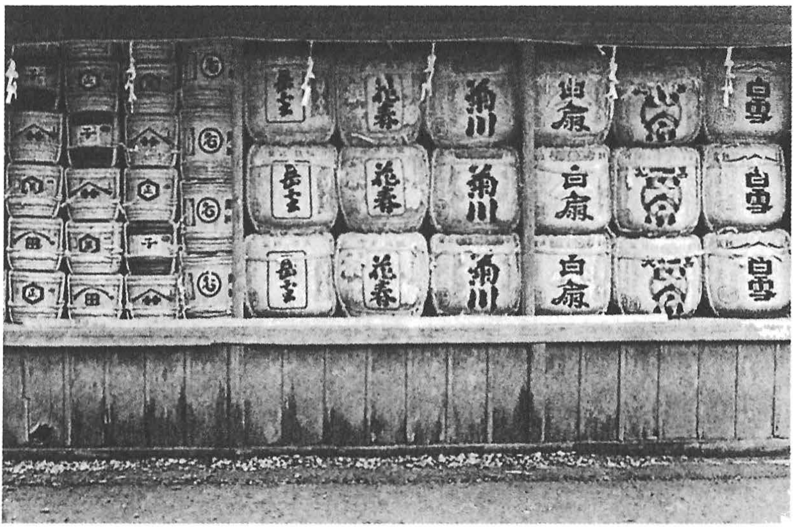
Çiçek açmış kiraz ağaçlarının bulutu:
Çan. Ueno'nunki mi?
Asakusa'nınki mi?

Paketler

Japonlar'ın demetleri, eşyaları, ağaçları, yüzleri ve metinleri, nesneleri ve tavırları bize küçük görünüyorsa (bizim söylenlerimiz büyüğü, engini, genişi, açığı yüceltir), boyutları yüzünden değildir, her nesne, her devini, en özgürleri, en devingenleri bile, *çerçevelenmiş* göründüğü içindir. Minyatür boyuttan gelmez, nesnenin kendini sınırlamakta, durdurmakta, bitirmekte gösterdiği bir tür kesinlikten gelir. Bu kesinliğin ussal ya da törel bir yanı yoktur: nesne ilkeci bir biçimde (temizlik, içtenlik ya da nesnellik gereği) değil, daha çok (Baudelaire'in dediğine göre, haşhaştan gelen görüye benzer) bir sanrısal fazlalık sonucu ya da nesneden her türlü anlam alacasını çekip alan, varlığından ve dünyadaki konumundan her türlü *kararsızlığı* alıp götüren bir kesilme sonucu *belirgin*dir. Bununla birlikte, bu çerçeve görünmez: Japon nesnesi çevrili, renklerle süslü değildir; kalın bir dış çizgiden, renkle, gölgeyle, fırça vuruşuyla "doldurulacak" bir resimden oluşmamıştır; çevresindeki bir *hiç*tir, kendisini donuk (böylece, bizim gözümüzde, indirgenmiş, azalmış, küçük) kılan bir boş uzamdır.

Sanki nesne, hem beklenmedik, hem düşünülmüş bir biçimde, içinde bulunduğu uzamı bozar durur. Örneğin: oda yazılı sınırlarını korur, yerdeki hasırlar, düz pencereler kaydırmalı kapılarının ayrımına varılamayan, çubuklarla kaplı (yüzeyin arı imgesi) bölmelerdir bunlar: sanki oda tek bir fırça vuruşuyla yazılmış gibi, her şey *çizgi*dir burada. Bununla birlikte, ikinci bir düzenlenişle, bu kesinlik de bozulur: bölmeler kırılgan, yırtılgandır, duvarlar kayar, eşyalar hemen gizlenebilir; öyle ki, Japon

odasında her Japon'un –onu yıkma çabasına ya da oyununa girmeden– çerçevesinin uzlaşımcılığını başarısızlığa uğratmasını sağlayan şu "fantezi"yi buluruz (özellikle giydirim fantezisini). Ya da: Japonya'ya ilişkin her kılavuz kitapta ve *İkebana* üstüne her sanat kitabında açıklanan simgesel amaçları ne olursa olsun, (Batı estetiğinin diliyle) "titizlikle kurulmuş" olan bir Japon demetinde, üretilen şey havanın dolaşımıdır; çiçekler, yapraklar, dallar (fazla bitkibilimsel sözcükler) gerçekte doğalı ancak bolluk *kanıtlarmış* gibi bizim kendi payımıza doğadan ayrı tuttuğumuz bir *enderlik* düşüncesine göre, incelikle çizilmiş bölmelerden, koridorlardan, dolambaçlı yollardan başka bir şey değildir: Japon demetinin bir oylumu vardır: Balzac'ın bir kahramanın, resimdeki kişinin arkasından dolaşılabilmesini isteyen ressam Frenhofer'in, düşlediği türden bir bilinmedik başyapıttır*; beden, dallarının aralarında, gövdesinin açıklıklarında dolaştırılabilir, *okunmaz* (simgeselliğini okumak), ama kendisini yazmış olan elin yolu yeniden izlenebilir: gerçek bir yazıdır, çünkü bir oylum üretir, okumanın basit bir bildiri çözme olmasını yadsıyarak (yüksek derecede simgesel



* *Bilinmedik Başyapıt*'ın (*Le Chef-d'œvre inconnu*) kahramanı ressam Frenhofer iki boyutla sınırlı kalmayan bir resim gerçekleştirmeyi düşler (ç. n.)

bile olsa) yaptığının izini sürmesini sağlar. Ya da, son olarak (ve özellikle): boşluğa ulaşılıncaya dek, birbiri içine yerleştirilmiş Japon kutularının bildik oyununu simgesel saymamıza bile gerek kalmadan, en ufak Japon paketinde gerçek bir anlambilimsel düşünüm bulabiliriz. Geometriktir, kesinlikle çizilmiştir, gene de bir yerlerinde bir kıvrımla, bir düğümle imzalanmıştır, yapımındaki özenle, ustalıkla, kartonun, ağacın, kâğıdın, kurdelanın oyunuyla bakışımsızdır, götürülen nesnenin geçici bir yardımcı öğesi değildir artık, kendisi de nesne olur; parasız olmakla birlikte, kılıf kendi başına değerli bir nesne olarak benimsenmiştir; paket bir düşüncedir; örneğin belirsizce "pornografik" bir dergide, bir sucuk gibi çok düzenli bir biçimde sicimle sarılmış çıplak bir Japon gencinin resmi böyledir: "Sade'cı" yönelim (gerçekleştirilmiş olmaktan çok, gösterilmiştir) saflıkla –ya da alaycılıkla– bir edilgenliğin, son sınırına götürülmüş bir sanatın: paketleme, bağlama sanatının uygulaması içinde eritilmiştir.

Bununla birlikte, çoğu kez yinelenen bu kılıf (paketin açılması bir türlü bitmez) içindeki nesnenin ortaya çıkarılmasını kusursuzluğuyla geciktirir – bu nesne de çoğu zaman önemsiz bir şeydir, çünkü nesnenin değersizliğinin kılıfın lüksüyle oranlı olmaması Japon paketinin bir özelliğidir: bir şekerleme, azıcık şekerli fasulye ezmesi, sıradan bir "anı" (yazık ki Japonya bunları üretmeyi çok iyi bilir) bir mücevher gibi görkemli bir biçimde paketlenir. Sanki armağan edilen nesne kutunun kendisidir, içindeki değil: bir günlük geziye çıkmış öğrenci yığınları, çok uzaklara gitmiş ve toplu olarak paket hazzına dalmak için bunu fırsat bilmişler gibi, ana babalarına içinde kim bilir ne bulunan güzel birer paket getirirler. Böylece kutu göstergecilik oynar: kılıf, perde, maske olarak, gizlediği, koruduğu, gene de belirttiği şey ölçüsünde *değer taşır*: bu deyimi çifte, yani parasal ve ruhsal anlamında benimsemek istersek, *kandırır*, ama paketin işlevi uzam içinde korumak değil de zaman içinde geriye atmakmış gibi, içinde bulundurduğu ve belirttiği şeyin kendisi çok uzun süre *sonraya bırakılmıştır*; *yapım* çalışması kılıfta yoğunlaştırılmış gibi görünür, ama böyle olunca da nesne varlığından bir şeyler yitirir, ılgım olur: "gösterilen", kılıftan kılıfa, kaçar durur, en sonunda

elimizde tuttuğumuz zaman da (her zaman ufak *bir şey* vardır pakette) önemsiz, gülünç, bayağı görünür: haz, "gösteren"in alanı, alınmıştır: paket boş değildir, boşaltılmıştır: paketteki nesneyi ya da göstergedeki gösterileni bulmak onu atmaktır: Japonlar'ın kıpır kıpır bir güçle taşıdıkları şeyler boş göstergelerdir sonuçta. Öyle ya, Japonya şu taşıma araçları diyebileceğimiz şeylerle dolup taşar: her türden, her biçimden, her tözdendirler: paketler, torbalar, çantalar, valizler, çabutlar (*fujo:* mendil ya da köylü atkısı, nesne bunlara sarılır), sokakta her yurttaş herhangi bir çıkın, bir boş gösterge taşır, canla başla korur, çabuk çabuk götürür, sanki bitmişlik, çerçevelenmişlik, Japon nesnesini temellendiren sanrısal halka genelleşmiş bir aktarıma adamıştır onu. Nesnenin zenginliği ve anlamın derinliği tüm yapılmış nesnelere verilen bir üçlü nitelik karşılığında uzaklaştır ancak: kesin, devingen ve boş olmaları gerekir.

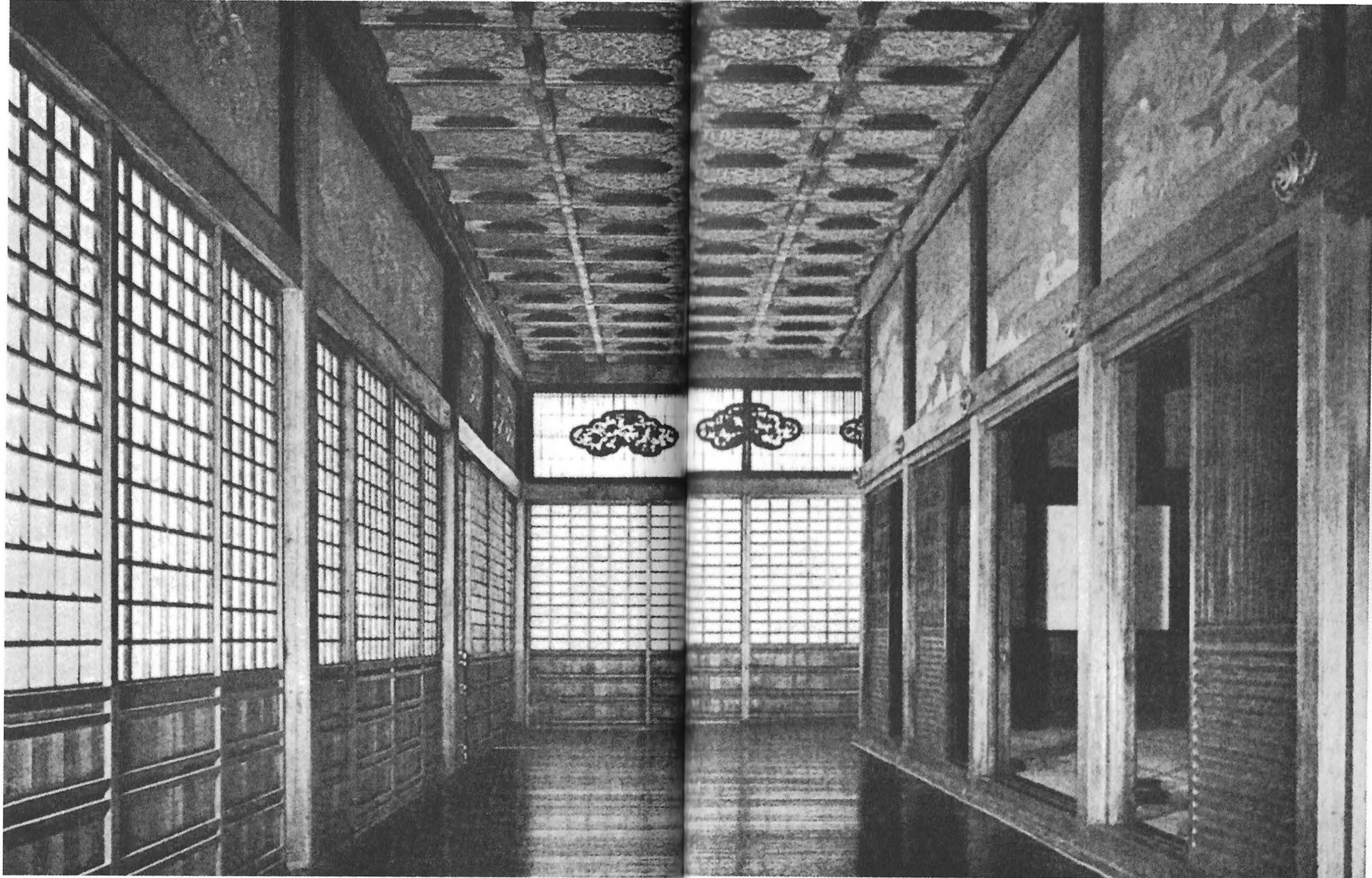
Üç Yazı

Bunraku bebekleri bir iki metre boyundadır. Kolları, bacakları, elleri ve ağızları oynayan küçük adamlar ya da küçük kadınlardır bunlar; her bebeği ortada görünen üç adam oynatır, onu çevreler, tutar, onu eşlik eder: usta bebeğin üst yanını ve sağ kolunu tutar: yüzü açık, düz, aydınlık, duygusuz, "*yeni yıkanmış bir soğan gibi*" (Başô) soğuktur; iki yardımcı kara giymiştir, yüzlerini bir kumaş gizler: biri, eldivenli, ama başparmağı açıkta, kocaman bir iplik "kalem"i tutar, bununla bebeğin sol kolunu ve sol elini oynatır; öteki, yerde sürüklenerek, bedeni tutar, yürümeyi sağlar. Bu adamlar, bedenin görünmesini önlemeyen, fazla derin olmayan bir çukur boyunca ilerlerler. Tiyatroda olduğu gibi, dekor arkalarındadır. Yanda, bir peykede, çalgıcılar ve şarkıcılar durur; işlevleri (bir meyva sıkar gibi) metni *dile getirmektir;* metin yarı konuşulur, yarı şarkı biçiminde söylenir; şamisan çalanların zorlu mızrap vuruşlarıyla vurgulanır, hem ölçülü, hem savrulmuştur, şiddet ve yapaylıkla. Sözcüler, ter içinde ve kımıltısız, üzerine seslendirdikleri ve bir sayfayı çevirdikleri zaman uzaktan dikey harfleri görünen büyük yazının konulduğu küçük rahlelerin arkasına oturmuşlardır; sert bezden yapılıp bir uçurtma gibi omuzlarına bağlanmış bir üçgen, sesin tüm boğuntularının pençesinde, yüzlerini çerçeveler.

Demek ki, *Bunraku* üç ayrı yazı kullanır, bunları gösterinin üç yerinde, aynı zamanda okumaya sunar: kukla, oynatıcı, söyleyici: gerçekleştirilen devini, gerçek devini, sessel devini. Ses: çağcıllığın gerçek ereği, dilin her yanda utkuya ulaştırıl-

maya çalışılan özel tözü. Tam tersine, *Bunraku* ses konusunda *sınırlı* bir görüş taşır; ortadan silmez, ama ona iyice belirlenmiş bir işlev verir, özünden bayağı bir işlev. Gerçekten de, söyleyicinin sesinde aşırı tumturaklı söyleyiş, titreklik, tiz, kadınsı tını, kırık titremler, öfkenin, yakınmanın, yalvarmanın, şaşkınlığın, uygunsuz *pathos*'un dorukları, açıkça iç beden düzeyinde oluşturulmuş, bağırsal ve aracı kası gırtlak olan heyecanın tüm mutfağı gelip toplanır. Ayrıca bu taşkınlığın kendisi de ancak taşkınlık izgesi altında verilmiştir: ses ancak fırtınanın birkaç süreksiz göstergesi içinde devinir; giysiyle üçgenleştirilmiş, sırasından kendisini yönlendiren kitaba bağlı, şamisen oyuncusunun hafiften uyumunu yitirmiş (bu nedenle de densiz) vuruşlarıyla kuruca çivilenmiş, kımıltısız bir bedenden çıkınca, sessel töz yazılı, süreksizleştirilmiş, izgelenmiş, bir alaycılığa (bu sözcükten her türlü iğneleyici anlamı çıkarırsak) bağlanmış kalır; bu nedenle de sesin dışsallaştırdığı şey, sonuçta, taşıdığı şey ("duygular") değildir, kendi kendisi, kendi bayağılaşımıdır; gösteren kendini kurnazca bir eldiven gibi tersine çevrimekten başka bir şey yapmaz.

Böylece ses elenmeden (bu da onu bir bakıma sansür etmek, yani önemini belirtmek olurdu) yana alınmıştır (sahne düzeni bakımından, söyleyenler yan peykede yer alırlar). *Bunraku* ona bir karşı-ağırlık, daha iyisi, bir karşı-yürüyüş verir: devininin yürüyüşünü. Devini çifttir: kukla düzeyinde coşkusal devini (insanlar tutkun-bebeğin intiharına ağlar), oynatıcılar düzeyinde geçişli edim. Bizim tiyatro sanatımızda, oyuncu etkinlikte bulunur gibi yapar, ama edimleri hiçbir zaman birer deviniden başka bir şey değildir: sahnede, yalnızca tiyatro vardır, gene de yüz kızartıcı tiyatro. *Bunraku* ise, (tanımı budur), edimi deviniden ayırır: deviniyi gösterir, edimin görünmesine izin verir, aynı zamanda hem sanatı, hem çalışmayı sergiler, herbirine kendi yazısını ayırır. Ses (o zaman onun gamının aşırı bölgelerine ulaşmasına izin vermekte hiçbir tehlike yoktur), ses bir engin sessizlik oylumuyla iki katına çıkar, başka çizgiler, başka yazılar daha bir incelikle yazılır buraya. Burada, işitilmedik bir etki oluşur: biri geçişli, öteki devinisel olan bu sessiz yazılar, sesten uzak ve nerdeyse mimiksiz



Resmi ters çevirin:
fazla hiçbir şey, başka hiçbir şey, hiç.





Doğulu travesti, Kadın'ı kopya etmez, onu belirtir; örnekçesinin içine gömülüp kalmaz, gösterileninden kopar; Kadınsallık görülmeye değil, okunmaya sunulmuştur: çiğneme değil, aktarma söz konusudur; gösterge büyük kadın rolünden ellilik aile babasına geçer: aynı adamdır, ama eğretileme nerede başlar?

bir biçimde, belki de kimi uyuşturuculara bağlanan aşırı düşünce duyarlığı kadar özgül bir coşku uyandırır. Söz, arınmış değil (*Bunraku*'nun hiçbir çilecilik kaygısı yoktur) de, bir bakıma, oyun yanına yığılmış olduğundan, Batı tiyatrosunun zehirleyici tözleri erimiştir: coşku su gibi basmaz artık, altında bırakmaz, okuma olur, gösteri bu yüzden özgünlüğe, "buluş"a dökülmeden yaygın

kalıplar ortadan silinir. Tüm bunlar, hiç kuşkusuz, Brecht'in salık verdiği uzaklık etkisine gelir. *Bunraku,* bizde olanaksız, yararsız ya da gülünç diye bilinen ve Brecht'çe çok açık bir biçimde devrimci tiyatronun merkezine yerleştirilmiş olmasına karşın bırakılmış olan (biri ötekini açıklıyor kuşkusuz) bu uzaklığın nasıl işleyebileceğini izgelerin süreksizliğiyle, gösterimin değişik çizgilerinin uymak zorunda bırakıldığı şu durakla anlatır. Böylece sahnede geliştirilen kopya hiç mi hiç yok edilmez, ama sanki kırılır, çizik çizik çizilir, ses ve devininin, ruh ve bedenin bizim oyuncumuzu yerinden kımıldamaz duruma getirdiği düzdeğişmecesel buluşmadan kurtarır.

Bunraku tüm, ama bölünmüş gösteridir, elbette doğaçlamayı dışarıda bırakır: kendiliğindenliğe dönmek bizim "derinliğimizi" oluşturan genel kalıplara dönmek olurdu. Brecht'in görmüş olduğu gibi, burada *alıntı*, yazı tutamı, izge parçası egemendir, çünkü oyunu yürütenlerden hiçbiri hiçbir zaman kendi başına yapmak durumunda olmadığını kendi kişiliği üzerine alamaz. Çağdaş metinde olduğu gibi, izgelerin göndergelerin, kopuk saptamaların, insanbilimsel devinilerin örgüsü herhangi bir doğaötesel çağrı yoluyla değil, tiyatronun tüm uzamına açılan bir düzenleme aracılığıyla yazılmış satırı çoğaltır: birinin başlatmış olduğunu öteki sürdürür, hiç durup dinlenmeden.



Gösterge ancak
bir başka göstergenin yüzüne açılan
bir çatlaktır.



Yazı, öyleyse, bir uzaklaşım noktasından ve içinde gerçekleştiği çoğul boşluğu anımsatmak istercesine, taşımalığı koridorlara bölen, bakılamaz (karşı karşıya değil; görünüme değil, hemen çizilime yönelten) bir farklılıktan yola çıkılarak oluşturulduğundan, yazım düzleminden doğar *–yalnızca yüzeyde* ayrılmıştır, *gelip yüzeyde örülür, yüzeye doğru bir dip olmayan bir dibin yetkili görevlisidir, yüzey de artık yüzey değil,* yukarısının dikeyine aşağıdan yazılmış *liftir (fırça avuç içinde dikili durur)– böylece sütuna dönen ve buraya sesin alanında tek hecenin başlattığı bir karmaşık parmaklık gibi art arda dizilen düşünceyazı –tüp ya da merdivendir– kusursuz işlemin bir "saklı kalem" ya da "iz yokluğu" işlemi olması gerektiğinden: bu sütuna üzerinde önce "tek çizgi", oyuk kolun içinden geçen soluk beliren "boş bilek" denilebilir.*

Philippe Sollers. *Sur le matéralisme*, 1969.

Canlı/Cansız

Bunraku, temel bir karşıtlığı, *canlı/cansız* karşıtlığını ele alarak onu bulandırır, üstünlüğü terimlerinden hiçbirine vermeden ortadan siler onu. Bizde, kukla (örneğin *Polichinelle**) oyuncuya karşıtının aynasını sunmakla görevlendirilmiştir; cansızı canlandırır, ama yozlaşmasını, devinimsizliğinin yüz kızartıcılığını daha iyi göstermek için yapar bunu; "yaşam"ın karikatürüdür, bu yoldan onun *tinsel* sınırlarını kesinler ve güzelliği, gerçeği, coşkuyu oyuncunun canlı bedenine kapatmaya kalkar, oysa oyuncu bu bedeni bir yalana dönüştürür. *Bunraku* ise, oyuncuyu öne çıkarmaz, bizi ondan kurtarır. Nasıl mı? Burada cansız maddenin (bir "ruh"la donanmış) canlı bedenden çok daha büyük bir kesinlik ve çok daha büyük bir titremeyle götürdüğü, belirli bir insan bedeni düşüncesiyle. Batılı (doğalcı) oyuncu hiçbir zaman güzel değildir; bedeni plastik değil, ruhbilimsel özden olmak ister; her dayanağı (ses, hava, devini) bir tür jimnastik uygulamasına uyan bir tutku kasları, tutku organları toplamıdır; ama tam anlamıyla kenter işi bir tersine dönüşle, oyuncunun bedeni bir tutkusal özler bölümleyimi üzerine kurulmuş olmakla birlikte, fizyolojiden örgensel bir birimin, "yaşam"ın kaçamağını alır: burada oyuncu kukladır, oyunun bağlılığına karşın, örnekçesi okşayış değil, yalnızca bağırsal "gerçek" olan kukla.

Gerçekten de bizim tiyatro sanatımızın temeli gerçeklik yanılsamasından çok daha fazla tümlük yanılsamasıdır: dönem dönem, Yunan *khoreia*sından kenter operasına, opera sanatını birkaç anlatımın (oynanan, şarkı biçiminde söylenen, mimle canlandırılan)

* Kukla oyunlarının kambur kişisi. (ç. n.)

kökeni tek, bölünmez olan bir süredeşliği olarak düşünürüz. Bu köken bedendir, istenen tümlüğün örnekçesi de organik birliktir: Batı gösterisi insanbiçimlidir; onda, devini ve söz (şarkının sözünü etmiyoruz) anlatımı oynatan, ama bölmeyen tek bir kas gibi yığılmış ve kaypaklaştırılmış, tek bir kumaş oluşturur: devinim ve ses birimi oynayan *kişiyi* üretir; bir başka deyişle, kişinin, yani oyuncunun "kişiliği" bu birim içinde kurulur. Gerçekte, "canlı" ve "doğal" dış görünüşleri altında, Batılı oyuncu bedeninin bölünümünü ve, giderek, düşlemlerimizin besinini korur: burada ses, orada bakış, şurada duruş, bedenin birer parçası, birer fetiş olarak kösnülleştirilmiştir. Batı kuklası da (*Polichinelle*'de iyice görünür bu) düşsel bir alt-üründür: indirgeme olarak, insan düzeninin malı olduğu karikatürsü bir öykünmeyle durmamacasına anımsatılan gıcırtılı yansıma olarak, tümüyle titreyen, tümcül bir beden gibi yaşamaz, türemiş olduğu oyuncunun katı bir bölümü gibi yaşar; otomat olarak, gene bir devini parçası, silkinti, sarsıntı, bedenin devinilerinin süreksiz özü, bozulmuş yansımasıdır; kısacası, bebek niteliğiyle, çaput parçası, cinsel temizlenme anıştırması niteliğiyle, fetiş olmak üzere bedenden düşmüş "fallussal" "küçük şey"dir ("das Kleine").

Japon kuklası da bu düşsel kökenden birşeyler saklamış olabilir; ama *Bunraku* sanatı farklı bir anlam yerleştirir ona; *Bunraku*, bir beden parçasını, bir insan kırpıntısını (bir yandan "parça" iççağrısını korurken) yaşatacak biçimde, cansız bir nesneyi "canlandırmayı" amaçlamaz; bedenin öykünümü değildir aradığı; deyim yerindeyse, duyulabilir soyutlamasıdır. Tümcel bedene yüklediğimiz ve örgensel, "canlı" birim kisvesi altında oyuncularımızdan esirgediğimiz her şeyi, *Bunraku* toplayıp alır ve hiç yalana kaçmadan söyler: kırılganlık, ölçülülük, görkemlilik, işitilmedik ayrım, her türlü bayağılıktan uzaklık, devinilerin ezgili kurgusu, kısacası eski tanrıbilimin düşlerinin şanlı bedene verdiği her şey, yani etkilenmezlik, açıklık, çeviklik, incelik, *Bunraku* işte bunu gerçekleştirir, fetiş-bedeni sevimli bedene işte böyle dönüştürür, *canlı/cansız* karşıtlığını işte böyle yadsır ve maddenin her türlü *canlandırımının* ardında gizlenen ve "ruh"tan başka bir şey olmayan kavramı böyle uzaklaştırır.

İçeri/Dışarı

Son yüzyılların Batı tiyatrosunu ele alın; işlevi, her şeyden önce, bir yandan ortaya çıkarmanın yapaylığını (makinalar, resim, yüz boyası, ışık kaynakları) gizlerken, bir yandan da gizli diye bilineni ("duygular"ı, "durumlar"ı, "uzlaşmazlıklar"ı) ortaya çıkarmaktır. İtalyan işi sahne bu yalanın uzamıdır: her şey karanlığa gizlenmiş bir izleyicinin el altından açmış, bastırmış olduğu, incelediği, tadını çıkardığı bir iç uzamda geçer. Bu uzam tanrıbilimseldir, Kusur'un uzamıdır: bir yanda, bilmezmiş gibi yaptığı bir ışık içinde, oyuncu, yani devini ve söz, öbür yanda, karanlığın içinde, kitle, yani bilinç.

Bunraku salonla sahnenin bağıntısını doğrudan yıkmaz (Japon salonları bizimkilerden çok daha az kapalı, çok daha az boğulmuş, çok daha az ağırlaştırılmış olmakla birlikte); bozduğu şey, daha derin olarak, kişiden oyuncuya giden ve bizde her zaman içselliğin anlatım yolu olarak düşünülen devindirici bağdır. Anımsamak gerekir ki, *Bunraku*da gösteri görevlileri aynı zamanda hem görünür, hem duyarsızdır; kara giysili adamlar bebeğin çevresinde dört dönerler, ama hiçbir ustalık ya da ölçülülük, ve deyim yerindeyse, hiçbir reklam saptırmacasına düşmeden yaparlar bunu: sessiz, hızlı, zariftir edimleri, özellikle geçişli, işlevseldir, Japon devinilerini belirleyen ve etkinliğin estetik kılıfı gibi olan şu güçlülük ve incelik karışımıyla renklenmiştir; ustaya gelince, başı açıktır; yüzü, düz, çıplak, boyasız –bu ona sivil (tiyatrosal değil) bir özellik verir–, izleyicilerin okumasına sunulur; ama özenle, incelikle okumaya sunulan şey, okunacak hiçbir şey bulunmadığıdır; bizde anlama el atmak onu hiçbir zaman uzak-

laştırmamak, ama gizlemek ya da tersine çevirmek olduğu için kolay kolay anlamayacağımız şu anlam bağışıklığını yeniden buluruz burada. *Bunraku* ile, tiyatronun kaynakları boşlukları içinde sergilenmiştir. Sahneden dışarı atılmış olan şey "isteri"dir, yani tiyatronun kendisidir; yerine konulmuş olan şeyse, gösterinin üretimi için görekli olan eylemdir: içselliğin yerini çalışma alır.

Öyleyse, kimi Avrupalılar'ın yaptığı gibi, izleyicinin oynatıcıların varlığını unutup unutamayacağını sormak boşunadır. *Bunraku* ne örtmecilik uygular, ne de olanaklarının tumturaklı gösterimini; böylelikle, oyuncunun canlandırmasını her türlü kutsal kalıntıdan sıyırır ve Batı'nın ruhla beden, nedenle sonuç, motorla makina, etkenle oyuncu, Yazgı'yla insan, Tanrı'yla yaratık arasında kurmaktan kendini alamadığı doğaötesel bağı yok eder: oynatıcı gizlenmemişse, onu neden, nasıl bir Tanrı yaparsınız? *Bunraku*da, hiçbir ip tutmaz kuklayı. İp yoktur artık, dolayısıyla eğretileme de yoktur, Yazgı da yoktur: kukla artık yaratığa öykünmediğinden, insan tanrısallığın elinde bir kukla değildir artık, *dışarı* artık *içeri*nin buyruğunda değildir.

Eğilmeler

Batı'da nezakete neden kuşkuyla bakılır? Kibarlık neden (bir kaçış olmasa da) bir uzaklık ya da bir ikiyüzlülük sayılır? Neden (burada oburlukla söylendiği gibi) "kurala bağlanmamış" bir bağıntı izgelendirilmiş bir bağıntıdan daha çok yeğlenir?

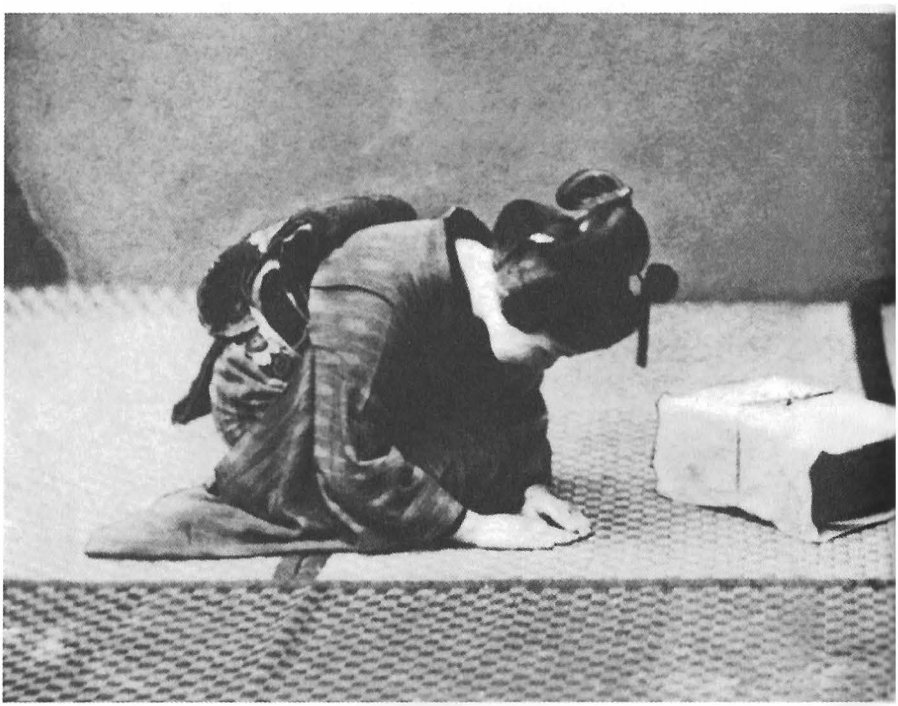
Batı'nın nezaketsizliği belli bir "kişi" söylenine dayanır. Yersel bağlamda, Batılı adam çift, yani toplumsal, yapay, sahte bir "dış"la, kişisel, gerçek bir "iç"ten (tanrısal iletişimin yeri) oluşmuş diye bilinir. Bu çizime göre, insan "kişi" doğanın (ya da tanrısallığın, ya da suçluluğun) şu dolu ve pek saygı gösterilmeyen bir toplumsal kılıfla kuşaklanmış, kapatılmış yeridir: kibar devini (istendiği zaman) toplumsal sınır içinde (yani bu sınıra karşın ve bu sınır aracılığıyla) bir doluluktan öbürüne alınıp verilen bir saygı göstergesidir. Bununla birlikte, saygıya değer bulunan şey "kişi"nin içi olunca, bu kişiyi toplumsal kılıfının her türlü ilgiye değerliğini yadsıyarak daha iyi tanımak mantıklı bir tutumdur: öyleyse içten, sert, çıplak gibi sunulan her türlü dış belirtiden koparılmış (diye düşünülür), her türlü ara izgeye ilgisiz bağıntı, ötekinin bireysel değerine daha çok saygı gösterecektir: Batı aktöresi, mantıksal olarak, "Nezaketsiz olmak, doğru olmaktır", der. Çünkü, (yoğun, dolu, yerini bulmuş, kutsal) bir insan "kişi" varsa, hiç kuşkusuz, ilk devinimde (başla, dudaklarla, bedenle) "selamlanmaya" kalkılan odur; ama benim kendi varlığım, kaçınılmaz olarak ötekinin doluluğuyla çarpışmaya girince, ancak yapmacığın her türlü aracılığını geri çevirerek ve "iç"inin tümlü-

Kim kimi selamlıyor?

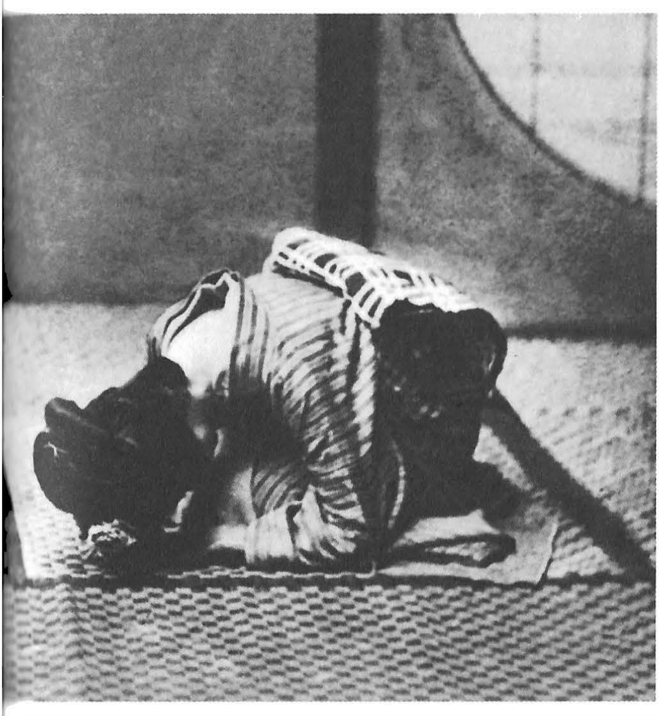


ğünü (çift anlamlı sözcük: bedensel ve tinsel) kesinleyerek benimsetebilecektir; bir ikinci evrede de, devinimi indirgeyecek, onu doğal, kendiliğinden, her türlü izgeden sıyrılmış, arınmış kılar gibi yapacağım; zorlukla nazik olacağım, ya da görünüşe göre bulgulanmış bir fanteziyle nazik olacağım, gelirlerinin çokluğunu ve toplumsal düzeyinin yüksekliğini (yani çok şeylerle "dolu" olma ve kişi olarak kurulma biçimini) yaklaşımının uzak katılığıyla değil tavırlarının bilinçli "sadeliği"yle gösteren Prenses de Parme (Proust'ta) gibi: ne kadar sadeyim, ne kadar zarifim, ne kadar içtenim, ne kadar önemli *kişi*yim. Batılı'nın nezaketsizliği bunu söyler.

Öteki nezaket, izgelerinin titizliği, devinilerinin yazısallığıyla, ve onu bir kişi doğaöteselciliği uyarınca kendi alışkanlığımıza göre okuduğumuz için, bize aşırı ölçüde saygılı (yani, bize göre, "alçaltıcı") olarak belirmesine karşın, boşluğun belirli bir



alıştırmasıdır (belirgin, ama "hiçbir şey"i belirten bir izgeden beklenebileceği gibi). İki beden, birbiri karşısında, büyük bir incellikle izgelenmiş derinlik derecelerine göre, çok aşağılara eğilir (kollar, dizler, baş her zaman ayarlanmış bir yerde kalır). Ya da (eski bir resim üzerinde): bir armağan sunmak için yere yapışıp kalıncaya dek eğilip dümdüz kapanırım, bana karşılık vermek için, karşımdaki de aynı şeyi yapar: aynı basık çizgi, yerin çizgisi, sunanı, alanı ve protokolun nesnesini, içinde belki de hiçbir şey bulunmayan –ya da çok az şey bulunan– kutuyu birleştirir; böylece (odanın uzamına işlenmiş) yazısal bir biçim verilir değişim edimine, bu edimde, bu biçimle, her türlü açgözlülük sıfıra iner (armağan iki silinme arasında asılı kalmıştır). Burada selam her türlü alçalıştan ya da her türlü gururdan sıyrılabilir, çünkü, sözcüğün gerçek anlamıyla, hiçbir kimseyi selamlamaz, (her biri kendi Ben'i, "anahtar"ı kendi elinde olan küçük alan üzerinde



Armağan yalnızdır: ne cömertlik, ne minnet dokunur ona, armağana ruh bulaşmaz.

egemen olan) iki kendilik, iki kişisel imparatorluk arasında, denetlenen, yukarıdan bakan ve önlemci bir iletişimin göstergesi değildir; hiçbir şeyin kesinleşmiş, bağlanmış, derin olmadığı bir biçimler ağının çizgisidir yalnızca. *Kim kimi selamlıyor?* Yalnız böyle bir soru doğrular selamı, iki büklüm, sonra dümdüz oluncaya dek, onda anlamı değil, yazısallığı utkuya ulaştırır ve bizim aşırı diye okuduğumuz bir duruşa her türlü "gösterilen"in tasarlanmaz biçimde eksik olduğu bir devininin ölçülülüğünü verir. Bir Buddhacılık deyimi, "*Biçim boştur*", der durur. Selamın nezaketi, yazılan, ama secdeye kapanmayan iki bedenin eğilmesi, bir biçimler uygulaması içinden (sözcüğün plastik ve toplumsal anlamları birbirinden ayrılamaz burada) bildirdiği budur. Konuşma alışkanlıklarımız çok sapkınlıklar içerir, çünkü orada nezaketin bir din olduğunu söylersem, onda kutsal birşeyler bulunduğunu sezdiririm; anlatım burada dinin yalnızca nezaket olduğunu, daha iyisi: dinin yerini nezaketin aldığını esinleyecek biçimde saptırılmalıdır.

Anlam Sızması

Haykunun oldukça aldatıcı bir yanı vardır, insan böylesini kendisi de kolaylıkla yazabileceğini sanır. Şöyle der kendi kendine: Şundan (Buson'un haykusu) daha içten gelme yazı mı olur:

Akşam, sonbahar,
Ben yalnızca
Ana babamı düşünüyorum.

Hayku kıskandırır: kim bilir kaç Batılı, yaşamda, elinde bir defter, şurda burda izlenimlerini kâğıda geçirerek dolaşmayı düşlemiştir, kısalıkları kusursuzluklarının güvencesi olacak, yalınlıkları derinliklerine tanıklık edecek izlenimlerini (biri klasik, özlülüğü bir sanat kanıtı yapan, öteki romantik, doğaçlamaya bir gerçeklik özencesi kazandıran bir çifte söylen gereği). Hayku, anlaşılır olmakla birlikte, hiçbir şey demek istemez, anlama da bu çifte koşulla, evine kaçıklıklarınızla, değerlerinizle, simgelerinizle, sere serpe yerleşmenize izin veren evsahibi örneği, özellikle açık, hizmete hazır bir biçimde sunulur: haykunun "yokluğu" (yolculuğa çıkmış bir ev sahibi için olduğu kadar gerçeklerden kopuk bir tin için de kullanabilirsiniz bu sözü) yoldan saptırmayı, yasak alana sızmayı, tek sözcükle, büyük çekimi, anlamın çekimini getirir. Bu değerli, yaşamsal, şans (rastlantı ve para) gibi istenmeye değer anlamı hayku bize (elimizdeki çevirilerde) ölçünün zorunluklarından sıyrılmış olarak, bol bol, ucuz ucuz, hem de ısınarlama olarak sağlar görünür; haykuda simge, eğretileme, ders nerdeyse hiçbir şeye mal olmaz, diyeceği gelir

insanın: bizim yazınımızın genellikle bir şiir, bir yorumlama ya da (kısa türde) inceden inceye işlenmiş bir düşünce, kısacası uzun bir sözbilim çalışması istediği yerde, topu topu birkaç sözcük, bir imge, bir duygu. Bu nedenle, hayku, Batı'ya kendi yazınının vermeye yanaşmadığı hakları, bin bir zorlukla verdiği kolaylıkları getirir gibidir. Boş, kısa, sıradan olmak hakkınızdır, der hayku; gördüğünüzü, duyduğunuzu incecik bir sözcük çevrenine kapatın, ilgi uyandırırsınız; kendi "önemlinizi" kendiniz (ve kendinizden yola çıkarak) kurmak hakkınız; tümceniz, nasıl olursa olsun, bir ders iletecek, bir simgeyi açığa çıkaracak, derin olacaksınız; yazınız kolay yanından *dolu* olacak.

Batı, toplu vaftiz zorunluluğu getiren yekteci bir din gibi, her şeyi anlamla ıslatır; dilin (sözle yapılmış) nesneleri yasal "dönme"lerdir kuşkusuz: dilin ilk anlamı, düzdeğişmece yoluyla, söylemin ikincil anlamını çağırır ve bu çağırma evrensel zorunluluk değerindedir. Söylemi anlamsızlık ayıbından kurtarmak için iki yol vardır önümüzde, sözcelemi düzenli bir biçimde (dilin boşluğunu gösterebilecek her hiçliği çılgınca doldurarak) şu *anlamlamalardan* (ya da etken gösterge yapımlarından) birine ya da ötekine bağlarız: simge ya da uslamlama, eğretileme ya da tasım. Önermeleri her zaman yalın, yaygın, tek sözcükle (dilbilimcilerin dedikleri gibi) *geçerli* olan hayku, anlamın bu iki imparatorluğundan birine ya da ötekine çekilir. Bir "şiir" olduğundan, genel duygular izgesinin "şiirsel coşku" denilen bölümüne yerleştirilir (Şiir bizim için genellikle "bulanık"ın, "söylenemez"in, "duyulur"un gösterenidir, sınıflandırılmaz izlenimler sınıfıdır); "yoğnulaştırılmış coşku"dan, "seçme bir anın içten ve kısa anlatımı"ndan, özellikle de "susuş"tan sözedilir (susuş bizim için bir dil doluluğunun göstergesidir. Biri (Joko):

Ne çok insan geçti
Güz yağmurunun altında
Seta köprüsünden!

diye yazmışsa, insanlar bunda kaçıp giden zamanın imgesini görürler. Bir başkası (Başô):



Bir hıyarla iki patlıcan, harfi harfine söylenmiş, haykunun üç dizesi gibi.

Dağ yolundan geliyorum.
Ah! işte bu çok hoş!
Bir menekşe!

demişse, Buddhacı bir keşiş bir "erdem çiçeği" görmüştür de ondandır; böyle sürüp gider işte. Batılı yorumcunun bir simge yüküyle donatmadığı tek çizgi yoktur. Ya da haykunun üç dizesinde (beş, yedi, beş hecelik dizelerinde) ne pahasına olursa olsun üç zamanlı (yükseliş, duruş, sonuç) bir tasımsal resim görmek isterler:

Küçük göl:
Bir kurbağa atlıyor içine:
Ah! suyun sesi!

(bu benzersiz tasımda, "içerim" zorunlu olarak gerçekleşir: içinde yer alması için, küçüğün büyüğe atlaması gerekir). Kuşkusuz, eğretilemeden ya da tasımdan vazgeçilse, yorum olanağı kalmazdı: haykudan sözetmek onu yinelemek olurdu yalnızca. Başô'nun bir yorumcusu da bilmeden böyle yapıyor:

Saat dört olmuş...
Dokuz kez kalktım
Ayı seyretmek için.

"Ay öylesine güzel ki, ozan onu penceresinden seyretmek için durmamacasına kalkıyor", diyor. Demek ki, bizde anlamı *açmaya*, yani zorla araya sokmaya yönelik –sallamaya, *koan*ı karşısında bir Zen uygulayıcısının, yani bir saçmalık çiğneyicinin dişi gibi düşürmeye değil– çözücü, biçimselleştirici, yineleyici yorum yolları olsa olsa haykuyu elden kaçırır; çünkü haykuya yönelik okuma çalışması dili kışkırtmak değil, askıda bırakmaktır. Öyle anlaşılıyor ki, haykunun ustası Başô bu girişimin zorluğunu ve zorunluluğunu çok iyi biliyordu:

Gel de hayran kalma
"Yaşam geçici" diye düşünmeyene
Bir şimşek görünce!

Anlam Bağışıklığı

Tüm Zen anlamın kötüye kullanılmasına karşı bir savaşı sürdürür. Bilindiği gibi, Buddhacılık, hiçbir zaman aşağıdaki dört önermenin ağına düşmemeyi salık vererek her türlü kesinlemenin (ya da her türlü yadsımanın) kaçınılmaz yolunu kapatır: *bu A'dır – bu A değildir – bu hem A'dır, hem A olmayandır – bu ne A'dır, ne A olmayandır.* Bu dörtlü olasılık, yapısal dilbilimin kurduğu biçimiyle, kusursuz dizinin karşılığıdır (*A – A olmayan – ne A, ne A olmayan (sıfır düzey) – A ve A olmayan (karmaşık düzey))*; bir başka deyişle, Buddhacı yol tıkanmış anlamın yoludur kesinlikle: anlamlamanın püf noktası, yani dizisellik, *olanaksız* kılınmıştır. Altıncı Ata, *mondo*ya, yani soru-yanıt alıştırmasına ilişkin bilgileri verirken, dizisel işleyişi daha iyi bulandırmak için, dizisel açılışın gülünçlüğünü ve anlamın mekanik niteliğini ortaya çıkaracak biçimde, bize bir terim verildi mi hemen onun karşıtı olan terime geçmeyi öğütler (*"Biri sizi sorguya çekerken, varlığa ilişkin soru sorarsa, varlık-olmayanla yanıt verin. Varlık-olmayana ilişkin soru sorarsa, varlıkla yanıt verin. Size sıradan insana ilişkin soru sorarsa, bilgeden sözederek yanıtlayın, vb*"). Amaçlanan şey (kesinliği, sabrı, incelmişliği ve bilgisi Doğu düşüncesinin anlamın kesinliğini ne denli güç bir şey olarak gördüğüne tanıklık eden bir düşünsel uygulayımla) göstergenin temelidir, yani sınıflandırmadır (*maya*); en ileri sınıflandırmaya, dilin sınıflandırmasına uymak zorunda olduğundan, hayku hiç değilse düz bir dil elde edecek biçimde çalışır, bir simge demeti diyebileceğimiz şeyin hiçbir zaman üst üste sıralanmış anlam tabakalarına oturtulmadığı (bu işlem bizim şiirimizde kaçınılmaz bir şeydir) bir dil. Bize Başô'yu Zen gerçe-

ğine uyandıran şeyin kurbağanın gürültüsü olduğunu söyledikleri zaman, bundan (böylesi fazla Batılı bir konuşma biçimi olmakla birlikte) Başô'nun bu gürültüde hiç kuşkusuz bir "esin", simgesel bir üstduyarlık değil, daha çok dilin bir sonunu bulduğunu anlamak gerekir: bir an gelir, dil durur (bu ana zorlu alıştırmalarla ulaşılır), hem Zen'in gerçeğini, hem haykunun kısa ve boş biçimini kuran da bu yankısız kesintidir. "Açıklama"nın yoksanması temeldir burada, çünkü dili, ağır, dolu, derin, gizemli bir sessizliğe, hatta tanrısal bir iletişime açılan tinin (Zen tanrısızdır) bir boşluğu üzerinde durdurmak söz konusu değildir; belirtilen şey söylemin içinde de, söylemin sonunda da gelişmemelidir; belirtilmiş olan şey *donuk*tur, yapılabilecek tek şey yineleyip durmaktır onu; bir *koan* (ya da ustasının önerdiği bir öykü) üzerinde çalışan alıştırmacıya salık verilen de budur: onu bir anlamı varmışçasına çözmek değil, (gene bir anlam olan) saçmalığını ayrımsamak bile değil, "diş düşünceye dek" çiğnemektir. Böylece tüm Zen (haykau yalnızca yazınsal dalıdır onun) *Dili durdurmaya*, içimizde sürekli biçimde, uykumuzda bile (alıştırmacıların uyuması belki de bu nedenle engellenir) yayın yapan şu bir tür iç telsizi kırmaya, tinin önlenmez gevezeliğini boşaltmaya, uyuşturmaya, kurutmaya yönelik uçsuz bucaksız bir kılgı olarak belirir; belki Zen'de *satori* diye adlandırılan ve Batılılar'ca ancak hafiften hıristiyan sözcüklerle (*esin*, *açımlama*, *sezgi*) çevrilebilen şey de dilin ürküntü veren bir askıda-kalmasından, içimizde İzgelerin egemenliğine son veren beyazlıktan, kişiliğimizi oluşturan şu iç ezberin kesilmesinden başka bir şey değildir; bu *dil-sizlik* durumu bir kurtuluşsa, Buddhacı deneyde ikincil düşüncelerin (düşüncenin düşüncesi) hızla çoğalması ya da, isterseniz, durmamacasına fazladan gösterilenlerin eklenmesi –dilin elinde tuttuğu ve örnekçesini oluşturduğu daire– bir tıkanma olarak belirdiği içindir: dilin kusurlu sonsuzluğunu kıransa, tersine, ikinci düşüncenin yok oluşudur. Öyle görünüyor ki, tüm bu deneylerde, dili söylenmezin gizemsel sessizliği altında ezmek değil, onu *ölçmek*, döndükçe şu saplantılı simgeyle değiştirme oyununu getiren bu sözsel topacı durdurmak söz konusudur. Kısacası, saldırılan şey anlambilimsel işlem olarak simgedir.

Haykuda dil bizim tasarlayamayacağımız bir özenle sınırlanır, çünkü söz konusu olan özlü olmak (yani gösterilenin yoğunluğunu azaltmadan göstereni kısaltmak) değil, tam tersine, bu anlamın fışkırmamasını, içleşmemesini, içkinleşmemesini, yerinden kopmamasını, eğretilemelerin sonsuzluğunda, simgenin kürelerinde gelişigüzel dolaşmamasını sağlamak için anlamın kökü üzerinde etkili olmaktır. Haykunun kısalığı biçimsel değildir; hayku kısa bir biçime indirgenmiş zengin bir düşünce değil, bir anda doğru biçimini bulan kısa bir olaydır. Dil ölçüsü Batı'nın en beceremediği şeydir; fazla uzuna ya da fazla kısaya kaçtığı için değil, tüm sözbilimi gösterileni gösterenin geveze dalgaları altında "sulandırarak" ya da biçimi içeriğin içkin bölgelerine doğru "derinleştirerek" her ikisini de oransızlaştırmayı gerektirdiği için. Hiç kuşkusuz, haykunun tamlığında (hayku hiçbir biçimde gerçeğin tamı tamına çizilmesi değildir, gösterenin gösterilenle denkleştirilmesi, genellikle anlamsal bağıntıdan taşan ya da onu gözeneklendiren boşlukların, çapakların, aralıkların silinmesidir) ezgisel birşeyler vardır (anlamların ezgisi, ille de seslerin değil); hayku bir notanın arılığını, küreselliğini, hatta boşluğunu taşır, belki de bu nedenle yankı biçiminde, iki kez söylenir: bu çok güzel sözü yalnız bir kez söylemek kusursuzluğun şaşırtısına, çarpıcılığına, birdenbireliğine bir anlam vermek olurdu; birkaç kez söylemekse, anlamın bulunacak olduğunu varsaymak, derinliğe öykünmek; ikisi arasında, tekil dc, derin de olmayan bir yankı anlamın hiçliğinin altına bir çizgi çeker yalnızca.

Olay

Batı sanatı "izlenim"i betime dönüştürür. Hayku hiçbir zaman betimlemez; nesnenin her durumu hemen, inatla, utkuyla, kırılgan bir belirim özüne dönüştürüldüğü ölçüde, hayku sanatı betimselin karşıtıdır; bu da nesnenin, daha şimdiden dilden başka bir şey olmamakla birlikte, söz olacağı, bir dilden bir başkasına geçeceği ve bu geleceğin (bu nedenle daha şimdiden geride kalmış) anısı olarak kurulacağı, tam anlamıyla "elle tutulmaz" andır. Çünkü haykuda ağır basan şey yalnızca gerçek anlamıyla olayın varlığı değildir.

(İlk karı gördüm.
Unuttum bu sabah
Yüzümü yıkamayı.)

ama Şiki'nin haykusu

İçinde bir boğa,
Bir küçük tekne geçiyor ırmaktan
Akşam yağmurunun altında.

gibi, bize bir resim, bir küçük tablo iççağrısı taşır gibi görünen –Japon sanatında pek çoktur böyleleri– bir tür saltık vurgu olur ya da saltık bir vurgudan (Zen'de her şeyin vurgusu nasılsa öyle, boş ya da değil), hafif bir kıvrımdan başka bir şey değildir, hızlı bir dokunuşla, yaşamın sayfası, dilin ipeği onunla tutulur. Bir Batı türü olan betimlemenin tinsel karşılığı olan düşünü,

tanrısallık biçimlerinin ya da *İncil* anlatısının oluntularının dökümüdür (Ignacio de Loyola'da, "düşünü" alıştırması özünden betimseldir), haykuysa, tersine, öznesiz ve tanrısız bir doğaötesi üzerinde eklemlendiğinden, Buddhacı *Mu*'nun, Zen'in *satori*sinin karşılığıdır, *satori* de hiçbir biçimde Tanrı'nın aydınlatıcı inişi değil, "olgu karşısında uyanma", nesnenin töz değil, olay olarak kavranması, dilin, serüvenin (serüveni özneden çok, dil yaşar) donukluğuyla bitişik (bu donukluk geçmişe dönüktür, yeniden kurulmuştur) geçmiş yüzüne ulaşmadır.

Bir yandan haykuların sayısı ve dağılımı, öbür yandan herbirinin kısalığı ve kapanımı dünyayı bölüp sonsuzca sınıflandırır, saltık parçalardan bir uzam, bir tür anlamlama kalıtçısızlığı sonucu hiçbir şeyin dolduramadığı, kuramadığı, yönlendiremediği, bitiremediği, hiçbir şeyin doldurmaması, kırmaması, yönlendirmemesi, bitirmemesi gereken bir olay tozu oluşturur gibidir. Haykunun zamanı öznesizdir de ondan: okumanın haykuların toplamından başka *ben*i yoktur, bu *ben*, bir sonsuz kırılma sonucu, okumanın yeridir yalnızca; Hua-Yen öğretisinin önerdiği bir imgeye göre, haykuların ortak bedeninin bir mücevher örgüsü olduğu söylenebilir, bu örgüde her mücevher ötekileri yansıtır, böylece, kavranılacak merkez, bir ilk ışıma odağı olmadan, sonsuza dek gider her şey (devindireni de, engelleyeni de bulunmayan bu sıçrayışın, bu kökensiz parıltılar oyununun bizim için en doğru imgesi sözlük olabilir: (burada her sözcük ancak başka sözcüklerle tanımlanabilir). Batıda, ayna temelinden özsevercil bir nesnedir: insan aynayı ancak kendine bakmak için düşünür; ama, öyle görünüyor ki, Doğu'da ayna boştur; simgelerin boşluğunun simgesidir ("*Kusursuz insanın tini ayna gibidir. Hiçbir şeyi tutmaz, ama hiçbir şeyi de geri çevirmez. Alır, ama saklamaz*", der bir Tao ustası; ayna ancak başka aynaları yakalar ve bu sonsuz yansıma boşluğun ta kendisidir; boşluk da, bilindiği gibi, biçimdir). Böylece hayku bize başımıza gelmemiş olanı anımsatır; kökensiz bir yinelemeyi, nedensiz bir olayı, kişisiz bir belleği, palamarsız bir sözü *tanırız* onda.

Hayku konusunda söylediğimi burada, Japonya diye adlandırılan bu ülkede yolculuk ederken *başa gelen* her şey için söy-



ZEN BAHÇESİ

"ne çiçek, ne ayak izi.
insan nerede?
kayaların taşınmasında,
tırmığın izinde,
yazı çalışmasında."

leyebilirim. Çünkü orada, sokakta, bir kahvede, bir mağazada, bir trende, her zaman bir şey *gelir başa.* Bu bir şey –kökensel olarak bir serüvendir– sonsuz-küçük düzeyindedir; bir giysi uygunsuzluğu, bir ekin aykırılığı, bir davranış serbestliği, bir yol tutarsızlığıdır, vb. Bu olayların dökümünü yapmak Sisyphos'unkine benzer bir girişim olur, çünkü bunlar ancak *okundukları* anda, sokağın canlı yazısında parlar, Batılı da bunları ancak uzaklığının anlamıyla yükleyerek doğrudan dile getirebilir: bunlardan haykular oluşturmak gerekirdi, ama bu dil bizden esirgenmiştir. Eklenebilecek şey, bu küçücük serüvenlerin (gün boyunca yığılmaları bir tür aşk sarhoşluğu verir) hiçbir zaman hiçbir özgün (Japon özgünlüğü bizim ilgimizi çekmez, çünkü Japonya'nın özgünlüğünü oluşturan şeyden, çağcıllığından kopmuştur), hiçbir romansı (hiçbir konuda öyküler ya da betimler oluşturulabilecek gevezeliklere el vermez) yanları bulunmadığıdır; *okumaya* sundukları şey (orada bir okurum ben, konuk değil) çizginin izsiz, marjsız, titreşimsiz doğruluğudur; bizde, Batı'nın ölçüsüz özseverciliğinin sonucu, şişkin bir güvenin göstergelerinden başka bir şey olmayan nice davranışlar (giyimden gülümsemeye), Japonlar'da basit geçme biçimleri, yolda beklenmedik bir şey çizme biçimleri olur; çünkü devinideki güven ve bağımsızlık "ben"in kesinlenmesine (bir "yeterlilik" duygusuna) göndermez artık, varolmanın yazısal bir biçimine gönderir yalnız; öyle ki, Japon sokağının (ya da daha genel olarak kitleye açık yerin) her türlü bayağılığı süzülüp gitmiştir, yüzyıllık bir "estetik"in ürünü gibi coşturucu görüntüsü hiçbir zaman bedenlerin tiyatrosallığına (bir isteriye) dayanmaz, bir kez daha, şu *alla prima* yazıya dayanır; bu yazıda da taslak ve pişmanlık, manevra ve düzeltme aynı biçimde olanaksızdır, çünkü çizgi yazıcının kendi hakkında vermek isteyeceği elverişli imgeden sıyrılmıştır, dile getirmez, yalnızca var eder. "*Yürüdüğün zaman yürümekle yetin*", der bir Zen ustası: "*Oturduğun zaman oturmakla yetin. Ama sakın kararsızlığa düşme!*": havada tuttuğu elinde kâselerle dolu bir tepsi götüren genç bisikletli, ya da bir büyük mağazanın yürüyen merdiveninin kuşatmaya çıkmış müşteriler önünde alabildiğine derin, alabildiğine töremselleşmiş bir devi-

niyle eğilince her türlü kölesellikten uzaklaşan genç kız, ya da uyumları bile bir resim olan üç deviniyle bilyalarını makinaya sokan, ileriye iten ve toplayan Paşenko oyuncusu, ya da kolasını içmeden önce ellerini sileceği sıcak peçetenin plastik kılıfını töremsel (soğuk ve erkekçe) bir vuruşla attırtan züppe, sanki her biri kendince bunu söylüyor bana: tüm bu olaylar haykunun konularının ta kendileri.

Böyle

Hayku anlam bağışıklığını tümüyle okunabilir bir söylem için-den gerçekleştirmeye çalışır (Batı sanatından esirgenmiş bir çelişkidir bu, Batı sanatı anlama ancak söylemini anlaşılmaz kılarak karşı çıkabilir), öyle ki hayku bizim için ne görülmedik-tir, ne bildik: hem hiçbir şeye benzemez, hem her şeye benzer: "okunaklı"dır, basit, yakın, bildik, hoş, ince, "şiirsel", tek söz-cükle bütün bir güven verici yüklemler oyununa yatkın olduğu-nu sanırız; gene de anlamsızdır, direnir bize, daha bir an önce verdiğimiz sıfatları yitirir ve sözümüzün en yaygın uygulamasını: yorumu olanaksız kıldığına göre, şu bize en garip gelen duruma, anlam kesilmesine girer. Şuna ne demeli?

Bahar meltemi
Kayıkçı piposunu çiğniyor

Ya da şuna:

Dolunay
Ve hasırların üstünde
Bir çamın gölgesi.

Ya da şuna:

Balıkçının evinde
Kuru balık kokusu
Ve sıcak.

ya da (ama son olarak değil, çünkü bu örnekler saymakla bitmez) şuna:

Kış yeli esiyor.
Kedinin gözleri
Kırpışmakta.

Böyle *çizgiler* (bu sözcük zamanı çizilmiş bir tür hafif bıçak izi olan haykuya uyar) "yorumsuz görü" diye adlandırılabilmiş şeyi temellendirir. Bu görü (sözcük fazla Batılı) gerçekte tümüyle yoksunlaştırıcıdır; yok olan anlam değil, bütün bir amaçlılık düşüncesidir: hayku yazının kullanım biçimlerinden (bunlar da nedensizdir ya) hiçbirini yaramaz: (bir anlam durdurma uygulamasıyla) anlamsızdır, nasıl bilgi verir, nasıl dile getirir, nasıl oyalar? Aynı biçimde, kimi Zen okulları oturarak düşünüyü Buddhasallığın elde edilmesine *yönelik* bir uygulama olarak düşünürken, daha başkaları bu amaçlılığı bile yadsır (oysa görünüşte temel niteliktedir): "*ancak oturur durumda kalmak için*" oturtmalıdır. Hayku da (en çağdaş, en toplumsal Japon yaşamına damgasını vuran sayısız yazısal devinimler gibi) böylece "*yazmak için*" yazılmamış mıdır?

Haykuda silinip giden bizim klasik (bin yıllık) yazınımızın iki temel işlevidir: bir yandan betimleme (kayıkçının piposu, çamın gölgesi, balık kokusu, kış yeli betimlenmemiş, yani anlamlarla, alınacak derslerle süslenmemiş, bir gerçeğin ya da bir duygunun ortaya konulmasında belirti olarak görevlendirilmemiştir: gerçeğe anlam vermeye yanaşılmamıştır; daha da iyisi: gerçek artık gerçeğin anlamında bile yararlanamamaktadır), öte yandan da tanım; tanım yazısal da olsa, deviniye aktarılmakla kalmamış, nesnenin temel nitelikte olmayan –ayrıksı– bir tür çiçeklenişine doğru saptırılmıştır. Bir Zen öykücülüğü çok güzel anlatır bunu: bu öykücükte usta, tanım (*yelpaze nedir?*) ödülünü işlevin sessiz, tümden devinisel örneklendirilmesine (*yelpazeyi açmak)* bile değil de bir dizi şaşırtıcı edim bulunmasına verir *(yelpazeyi yeniden kapatmak, boynunu kaşımak, yeniden açmak, üstüne bir çörek koyup ustaya sunmak*). Hayku (sonunda her süreksiz *çizgi*ye, benim oku-

mama sunulduğu biçimiyle, Japon yaşamının her olayına böyle diyorum), betimleme de, tanımlama da yapmayınca, saltık ve tek bir belirtmeye dek incelir. *Bu budur*, *bu böyledir*, der hayku, böyledir. Daha da iyisi: *Böyle!* der, öyle apansız, öyle kısa (titreşimsiz, dönüşsüz) bir fırça vuruşuyla söyler ki, "dir" bile yasaklanmış, geri dönmemesiye uzaklaştırılmış bir tanımın pişmanlığı gibi fazla görünebilir. Anlam burada yalnızca bir "flash", bir ışık sıyrığıdır: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world**, diyordu Shakespeare; ama haykunun "flash"ı hiçbir şeyi aydınlatmaz, hiçbir şeyi ortaya çıkarmaz; çok büyük bir özenle (Japon yordamınca), ama makineye film konulmadan çekilen bir fotoğrafın *flash*'ıdır. Ya da şöyle diyelim: hayku (*çizgi*) gösterilen şeyi her türlü nesne sınıflandırmasının boşluğuna dönüştürecek ölçüde kendiliğinden (her türlü aracıdan, bilginin, adın, hatta iyeliğin aracılığından yoksun) bir deviniyle, yalnızca: *bu!* diyerek parmağıyla herhangi bir şeyi (hayku konu ayrımı yapmaz) gösteren bir çocuğun belirtici devinisini yineler: Zen anlayışına uygun olarak, *özel hiçbir şey yok*, der: olay hiçbir türe göre adlandırılmaz, özgüllüğü çok kısa sürer: hayku, güzel bir saç lülesi gibi kendi üzerine kıvrılır, göstergenin çizilmiş gibi görünen izi silinir: hiçbir şey elde edilmemiştir, sözcüğün taşı boşuna atılmıştır: anlamdan ne bir dalga kalır, ne bir akış.

* "Anlamın ışığı, görünmeyen dünyayı açığa vuran kısa bir parlamayla kaybolduğunda." (ç. n.)

Kırtasiye*

Göstergelerin uzamına kırtasiyeden, yazı için gerekli şeylere özgü yer ve katalogtan girilir; el çizginin aracına ve maddesine kırtasiyede rastlar; gösterge alışverişi, daha çizilmeden, kâğıtçıda başlar. Bu nedenle de her ulusun kendi kâğıtçılığı vardır. Birleşik Devletler'inki bol, kesin, ustalıklıdır; bir mimarlar, üniversiteliler kırtasiyesidir, teciminin rahat oturuşlar öngörmesi gerekir; kullanıcının kendini tüm varlığıyla yazısına vermeye hiçbir gereksinim duymadığını, ama ona belleğin, okumanın, öğrenimin, iletişimin ürünlerini rahatça yazıya geçirmeye yarayan tüm kolaylıklardan yararlanması gerektiğini söyler; araca güzelce egemen olmalıdır, ama ne çizgi düşü kurar, ne araç; yazı, saltık kullanımlara atıldığından hiçbir zaman bir itki işlenmesi olarak üstlenilmez. Çoğu kez üzerlerine altın harfler kazılmış kara mermer levhalı, *"18..'de kurulmuş yapılarda"* yer alan Fransız kırtasiyeciliği, bir saymanlar, yazıcılar, bir tecim kırtasiyeciliğidir; örnek ürünü sözleşme, yasal ve özenle yazılmış kopya, ustaları da ölümsüz yazıcılar Bouvard ile Pécuchet'dir.

Japon kâğıtçılığının nesnesi, bize resimden türemiş gibi görünen, oysa yalnızca onu kuran şu düşünyazısal yazıdır (yazının hiçbir biçimde anlatımsal değil de yazısal bir kökeni olması önemlidir). Bu Japon kırtasiyeciliği yazının en temel iki maddesi, yani yüzey ile çizici araç için ne denli biçimler ve nitelikler yaratırsa, Amerikan kâğıtlarının düşsel lüksünü oluşturan şu kâğıda

* Sözcüğün Fransızcasının (*la papeterie*) aynı zamanda "kırtasiyecilik" ve "kırtasiyeci dükkânı" anlamına geldiğini de belirtelim. (ç. n.)

aktarma ayrıntılarını da o denli boşlar: burada çizgi karalamayı ve yeniden yazmayı yadsır (harf *alla prima* çizildiğine göre), silginin ya da silgi yerini tutacak araçların hiçbir yaratımı yoktur (silgi, silmek ya da, hiç değilse, doluluğu hafifletilmek, inceltilmek istenen gösterilenin belirgesel nesnesi; ama, bizim karşımızda, Doğu yanında, ayna boş olduğuna göre, silgilere ne gerek var?). Araçlarda her şey, dönüşsüz ve kırılgan bir yazının çelişkisine yönelmiştir; bu yazı, çelişkin bir biçimde, aynı zamanda hem çentik, hem kaymadır: çokları açık renk samanlarla öğütülmüş pürtüklerinde, ezilmiş otları, ot kökenlerini belli eden binlerce çeşit kâğıt; sayfaları, yazı bir yüzey lüksü içinde devinecek ve solmayı bilmeyecek biçimde, ikiye katlanmış defterler, tersi ile yüzünün düzdeğişmecesel geçirimi (bir boşluğun üzerine yazılır): silinmiş yazılarının üstüne yeniden yazı yazılmış kâğıt, silinmiş, böylece de bir giz olmuş iz, olanaksızdır. Fırçaya (hafiften ıslatılmış bir mürekkep taşının üzerinden geçirilir) gelince, sanki parmakmışçasına kendi devinileri vardır; ama bizim eski mürekkep kalemlerimiz yalnızca kalın boyayı ya da çözülmeyi bilirken ve bun-

Harfin şatafatı



dan sonra kâğıdı hep aynı yönde kazımaktan başka bir şey yapamazken, fırça kayabilir, bükülebilir, kalkabilir, çizgi, bir bakıma, havanın oylumunda gerçekleşir, elin etsel, kaypak esnekliğini taşır. Japon kökenli keçe kalem fırçanın yerini alır: bu kalem kendisi de yazı kaleminden (çelik ya da kemik?) çıkmış kazı kaleminin iyileştirilmiş bir biçimi değildir, doğrudan düşünyazının kalıtçısıdır. Her türlü Japon kâğıdının kendisine gönderdiği bu yazısal düşünceyi (her büyük mağazada, kırmızıyla çevrelenmiş uzun zarflar üzerine armağanların dikey adresini yazan yazıcılar vardır), çelişkin (en azından bizim için çelişkin) bir biçimde, yazı makinesinde bile buluruz; bizimki yazıyı hemen tecimsel ürüne dönüştürmeye yönelir: metni daha yazıldığı anda basar; onlarınki, sayısız harfleriyle, tek bir cepheye harfler biçiminde sıralanmamış, kasnaklara sarılmıştır, çizimi, sayfa boyunca dağılmış düşünyazısal kakmayı, tek sözcükle uzamı çağırır; böylece makina, en azından gücül olarak, artık yalnız harfin estetik çalışması değil de sayfanın her yanına, var gücümüzle, eğrilemesine atılmış göstergenin silinip gitmesi olacak gerçek bir yazı sanatını uzatır.

Yazılı Yüz

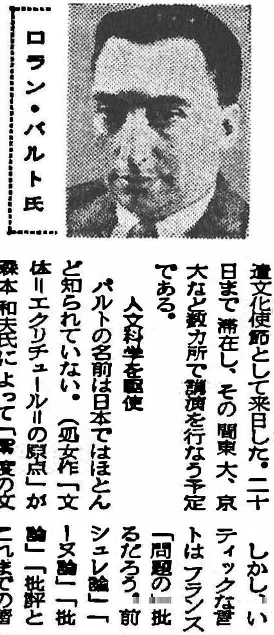
Tiyatrosal yüz boyanmış (düzgün sürülmüş) değil, yazılmıştır. Şu beklenmedik devinim olur: resmin de, yazının da aracı aynı özgün araçtır, fırçadır, gene de yazıyı süssel biçemine, yayılmış, okşayıcı fırça vuruşuna, yansıtıcı uzamına çeken resim değildir (hiç kuşkusuz, bizde olsa böyle olmaktan geri kalmazdı, bizde bir işlevin uygar geleceği onun estetik soylulaştırılmasından başka bir şey değildir hiçbir zaman), tersine, yazı edimi resim devinisini etkisi altına alır, öyle ki resim yapmak yazıya geçirmekten başka bir şey değildir hiçbir zaman. Bu tiyatrosal yüz (Nô'da maskeli, Kabuki'de çizilmiş, Bunraku'da yapay yüz) iki tözden oluşmuştur: kâğıdın akı, yazının karası (gözlere ayrılmış).

Yüzün akının işlevi, tenin rengini doğallığından uzaklaştırmak ya da (bizim unu, alçısı yüzü çiğ renklerle boyamaya bir kışkırtma olan soytarılarımızın durumda olduğu gibi) karikatürleştirmek değil, yalnızca yüz çizgilerinin önceki izlerini silmek, yüzü (un, hamur, alçı, ipek) hiçbir doğal tözün eğretilmesel olarak bir benle, bir tatlılık ya da bir yansımayla canlandıramayacağı donuk bir kumaşın boş uzamına getirmekmiş gibi görünüyor. Yüz yalnızca: *yazılacak şey*dir; ama bu geleceği el daha şimdiden yazmış, kaşları, burnun çıkıntısını, yanakların yüzeyini aktan geçirmiş, etten sayfaya taş gibi tıkız bir saçın kara sınırını vermiştir. Yüzün aklığı, hiç de saf değildir, şeker gibi, bulantı verecek ölçüde ağır, yoğundur, aynı zamanda iki karşıt devinimi belirtir: kımıltısızlık (bizim, "aktörel olarak": etkilenmezlik dediğimiz şey) ve kırılganlık (aynı biçimde, ama,

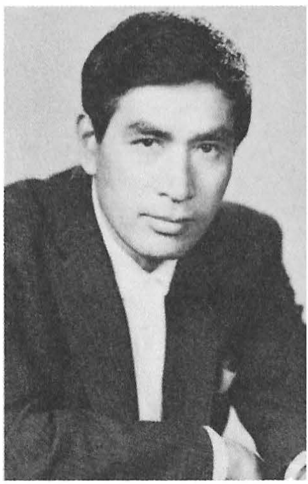
başarısız olarak, duyarlılık diyebileceğimiz şey). Hiç de bu yüzey *üstünde* değil, ama onda kazılmış, çizilmiş olarak, gözlerin ve ağzın titizlikle uzatılmış yarığı. Dosdoğru, dümdüz ve hiçbir alt halkanın tutmadığı (gözlerin halkası: Batı yüzünün özellikle dışavurumcu değeri: yorgunluk, hastalıklılık, kösnüllük) gözkapağının karaladığı, çemberini çıkardığı gözler, doğrudan doğruya yüze açılır, yazının kara ve boş dibi, "mürekkep hokkasının gecesi"ymişler gibi; ya da şu: yüz bir örtü gibi gözlerin kara (ama hiç de "karanlık" olmayan) kuyusuna doğru çekilmiştir. Yazının temel gösterenlerine (sayfanın boşluğuna ve çiziklerin oyuğuna) indirgenince, yüz her türlü gösterileni, yani her türlü dışavurumsallığı kovar: bu yazı hiçbir şey yazmaz (ya da *hiç* yazar); yalnızca kendini hiçbir coşkuya, hiçbir anlama (etkilenmezliğinkine, dışavurumsuzluğunkine bile) "elvermemekle" (safça sorumlu sözcük) kalmaz, aynı zamanda hiçbir harfi de kopya etmez: travesti (kadın rollerini erkekler oynadığına göre) ayrımların, doğruca fırça vuruşlarının, pahalı öykünülerin yardımıyla kadın gibi boyanmış bir delikanlı değil, arı bir gösterendir, *alt yanı* (gerçek) ne gizli (kıskançça maskelenmiş), ne de el altından imzalanmıştır (Batılı travestilerin, bayağı eli ya da koca ayağı şaşmaz bir biçimde hormon kökenli göğüslerini yalanlayan etli butlu sarışınların başına geldiği gibi, taşıyıcının erkekliğine alaycı bir göz kırpmayla): yalnızca *uzaklaştırılmıştır;* oyuncu, yüzünde, kadıncılık oynamaz, onu kopya da etmez, yalnızca belirtir onu; yazı, Mallarmé'nin dediği gibi, "düşün devinileri"nden oluşmuşsa, travesti burada kadınsallığın öykünüsü değil, devinisidir; bunun sonucu olarak, elli yaşında (çok ünlü ve çok sayılan) bir oyuncunun âşık ve ürkmüş bir genç kadın rolü oynadığını görmek hiçbir biçimde dikkat çekici, yani hiçbir biçimde *belirtili* değildir (travestilik ediminin kendi başına zor tasarlanıp zor katlanıldığı, kesinlikle aykırı olduğu Batı'da tasarlanmaz bir şey); çünkü burada kadınsallık gibi gençlik de çılgınca gerçekliği ardından koşulan doğal bir öz değildir; izgenin incelmişliğinin, örgensel türden her türlü kopya (bir genç kadının gerçek, fizik bedenini canlandırmak) karşısında ilgisiz kesinliğinin sonucu –ya da doğrulanması– tüm kadın gerçeğini

gösterenin ince kırınması içinde soğurmak ve ortadan silmektir: Kadın belirtilmiş, ama yansıtılmamıştır, bir düşündür (bir doğa değil); bu niteliğiyle, saltık farklılığının sınıflandırıcı düzenine ve gerçeğine getirilmiştir: Batı travestisi *bir* kadın olmak ister, Doğu oyuncusu Kadın'ın göstergelerini düzenlemekten başka bir amaç gütmez.

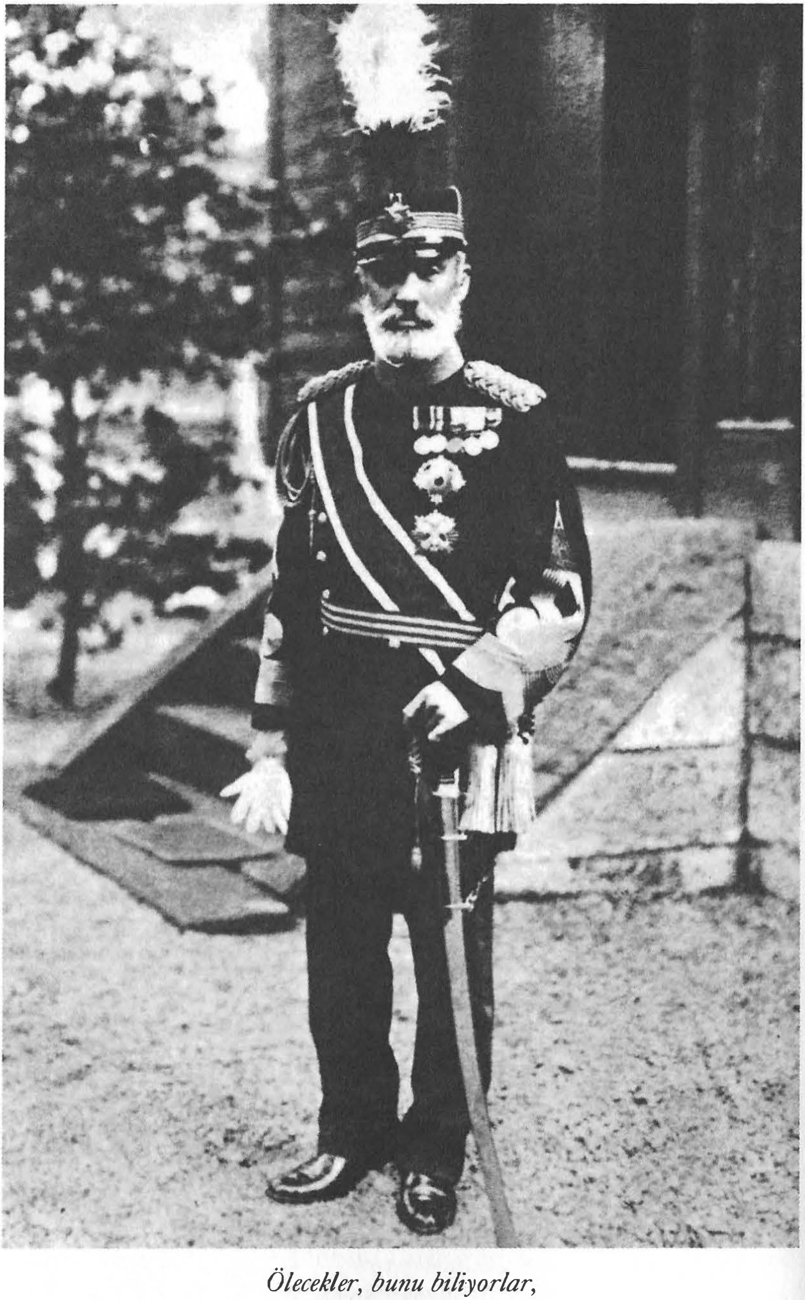
Bununla birlikte, bu göstergeler cafcaflı oldukları için değil (öyle olmadıklarını düşünmek zor değil), –yazı olarak, "düşünün devinileri" olduklarından– düşünsel oldukları için, aşırı oldukları ölçüde, bedeni her türlü dışavurumsallıktan arıtırlar: denilebilir ki, gösterge işlevi göre göre, anlamı bitkin düşürürler. Göstergeyle duyarsızlığın (daha önce de söyledik, aktörel, anlatımsal olduğuna göre, yerine uymayan bir sözcük) Asya tiyatrosuna damgasını vuran bu birleşimi böyle açıklanır. Bu da ölüm karşısında belirli bir tutuma gelir. Etkilenmez ya da duyarsız değil de (bu da bir anlamdır gene) sudan çıkmış, anlamdan arınmış bir yüz tasarlamak, üretmek, ölüme bir yanıt verme biçimidir. Şu 13 Eylül 1912 fotoğrafına bakın: Port-Arthur'de



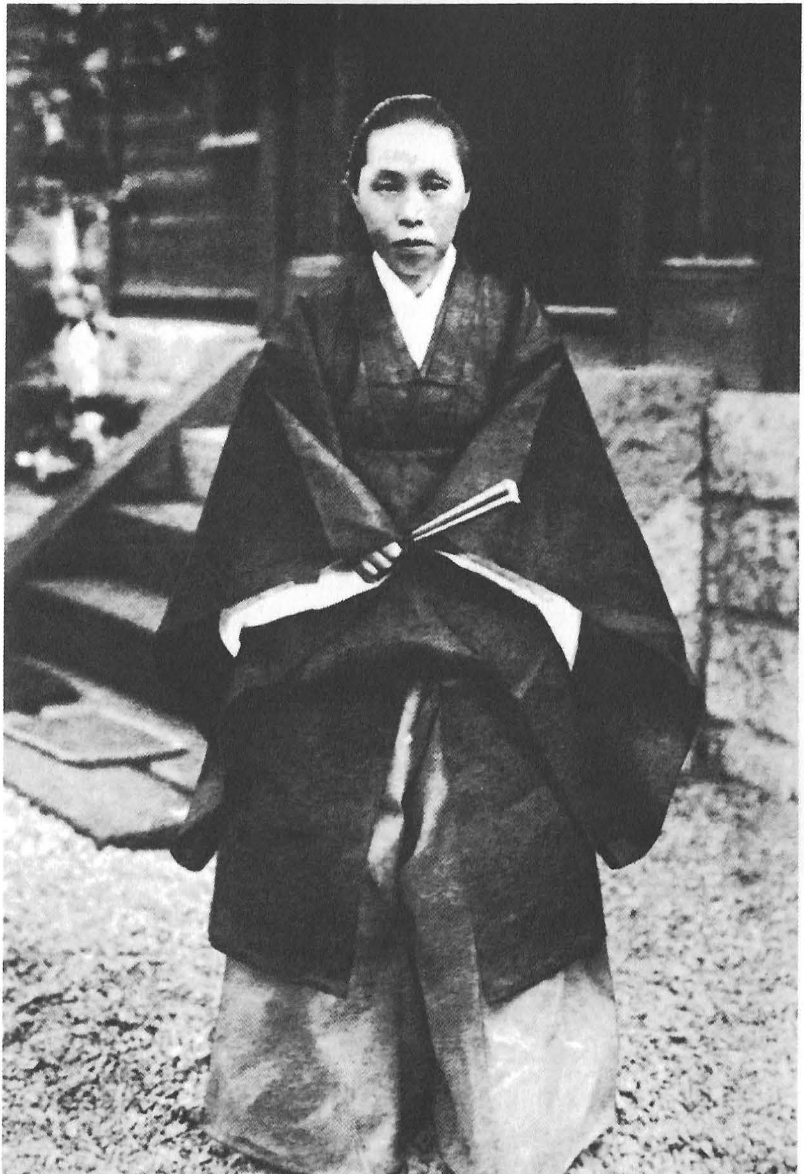
Bu Batılı konferansçı, Kobe Şinbun'*ca anılır anılmaz, Japonlaşıverir, Japon taşbasımcılığı gözlerini uzatır, gözbebeğini karartır.*



Genç oyuncu Tetura Tanba da, Anthony Perkins'i alıntılarken Asyalı gözlerini yitirir. Yüz bir alıntı değil de nedir ki?



Ölecekler, bunu biliyorlar,



ama bu görünmüyor

Rusları yenmiş olan general Nogi, karısıyla birlikte fotoğrafını çektirmiştir; imparatorları öldüğünden, ertesi gün intihar etmeye karar vermişlerdir; demek ki, *biliyorlar;* o, sakalı, şapkası, süsleri püsleri içinde yitip gitmiştir, nerdeyse yüzü yoktur; ama karısının yüzü olduğu gibi ortadadır: Duyarsız mı? Budala mı? Köylü mü? Saygın mı? Travesti oyuncu için olduğu gibi, onun için de hiçbir sıfat olanaklı değildir, yakın ölümün görkemi değil de, tersine, Ölüm'ün, anlam olarak Ölüm'ün anlam bağışıklığı yüklemi kovmuştur. General Nogi'nin karısı Ölüm'ün anlam olduğuna, ikisinin aynı zamanda birbirini kovduğuna ve böylece, yüzle bile olsa "bundan sözetmek" gerekmediğine karar vermiştir.

Milyonlarca Beden

Bir Fransız (yabancı ülkede değilse) Fransız yüzlerini sınıflandıramaz; hiç kuşkusuz sıradan yüzler algılar, ama bu yinelenen yüzlerin soyutlayımı (bağlı oldukları sınıfın soyutlayımı) gözünden kaçar. Yurttaşlarının günlük durumla görünmez olmuş bedeni hiçbir izgeye bağlayamadığı bir sözdür; yüzlerin *önceden görülmüşlüğü*nün hiçbir düşünsel değeri yoktur onun için; karşılaşacak olursa, güzellik onun için hiçbir zaman bir öz, bir arayışın doruğu ya da tamamlanışı, türün anlaşılır bir olgunlaşmasının meyvası değil, yalnızca bir rastlantı, düzlüğün bir çıkıntısı, yinelemeden bir kaymadır. Bunun tersine, aynı Fransız Paris'te bir Japon görecek olursa, onu ırkının arı soyutlayımı açısından görür (onu yalnızca bir Asyalı gibi görmediği varsayılırsa); bu çok ender Japon bedenleri arasına hiçbir fark sokamaz; daha da önemlisi: Japon ırkını tek bir örnek altında birleştirdikten sonra, bu örneği, yanlış olarak, filmlerden bile değil (çünkü filmler ona "Japon"dan çok "Japon filmi" denilen nesnenin malı olan çağdışı yaratıklar, köylüler ve samuraylar sunmuştur), birkaç basın fotoğrafından, birkaç güncel olay "flash"ından yola çıkarak oluşturduğu biçimiyle, Japon konusundaki ekinsel imgeye bağlar; bu anaörnek Japon, oldukça acınası bir Japon'dur: ufak tefek, gözlüklü, yaşı belirsiz, giysisi düzgün ve donuk bir yaratık, sürü gibi bir ülkenin küçük memurudur.

Japonya'da, her şey değişir: uzaksıl izgenin *yabancı*yla (onunla görülmediklik oluşturamaz) karşı karşıya bulunan Fransız'ın ülkesinde yargılı olduğu hiçlik ya da aşırılık, söz ile dilin, dizi



ile bireyin, bedenle ırkın yeni bir eytişiminde soğurulur (Japonya'ya gelişin bize tek ve engin bir biçimde gösterdiği şey niceliğin niteliği değiştirmesi, küçük memurun büyük bir çeşitliliğe dönüşümü olduğuna göre, sözcüğün tam anlamıyla eytişimden sözedilebilir). Bulgu başdöndürücüdür: sokaklar, mağazalar, barlar, sinemalar, trenler, yüzlerin ve bedenlerin uçsuz bucaksız sözlüğünü açar, burada her beden (her sözcük) yalnızca kendini söyler, gene de bir sınıfa gönderir; böylece insan aynı zamanda hem bir karşılaşmanın (kırılganlıkla, benzersizlikle), hem de dizginlenemeyen dizginlendiğine göre, düşünsel sevinç kaynağı bir türün (kedimsi, köylü, bir kırmızı elma gibi yuvarlak, yabanıl, lapon, aydın, uyumuş, düşçül, ışıltılı, düşünceli) aydınlanmasının hazzına ulaşılır. İnsan bu yüz milyon bedenlik (bu saymanlık "ruh" saymanlığına yeğlenecektir) halkın içine dalınca, sonuçta arı bir yinelemeden (yurttaşları karşısında Fransız'ın durumudur bu) ve her türlü farklılıktan yoksun, tek sınıftan (Avrupa'da gördüğümüzü sandığımız biçimiyle küçük memur Japon'un durumudur bu) başka bir şey olmayan saltık çeşitliliğin çifte düzlüğünden kurtulur. Bununla birlikte, başka anlamsal bütünlerde olduğu gibi burada da dizge kaçak noktalarıyla değer taşır: bir tür kendini benimsetir, oysa bireyleri hiçbir zaman yan yana bulunmamıştır; genel yerin önünüze serdiği, bu açıdan tümceyi andıran her kalabalıkta, yeni, ama gücül olarak yinelenmiş bedenlerin tekil, ama tanıdık göstergelerini kavrarsınız; belli bir sahnede, hiçbir zaman aynı anda iki uyumuş ya da iki ışıltılı kişi yoktur, bununla birlikte her ikisi de bir bilgiye ulaşır: yaygın örneğin oyunu bozulmuş, ama anlaşılırlık korunmuştur. Ya da –izgenin öteki kaçağı– beklenmedik düzenlemeler bulgulanır: düz ve karmakarışık, züppe ve üniversiteli, vb. dizide yeni çıkışlar, aynı zamanda hem açık, hem tükenmez dallanmalar oluşturunca, yabanılla dişi üst üste gelir. Sanki Japonya bedenlerini de nesnelerini uydurduğu eytişime uydurur: büyük bir mağazada mendil bölümüne bakın: saymakla bitmeyecek kadar çokturlar, hiçbiri ötekilere benzemez, gene de hiçbir biçimde diziye hoşgörüsüzlük gösterilmemiş, düzen hiçbir biçimde bozulmamıştır. Ya da haykular: ne kadar hayku vardır Japonya'nın tarihinde? Hepsi

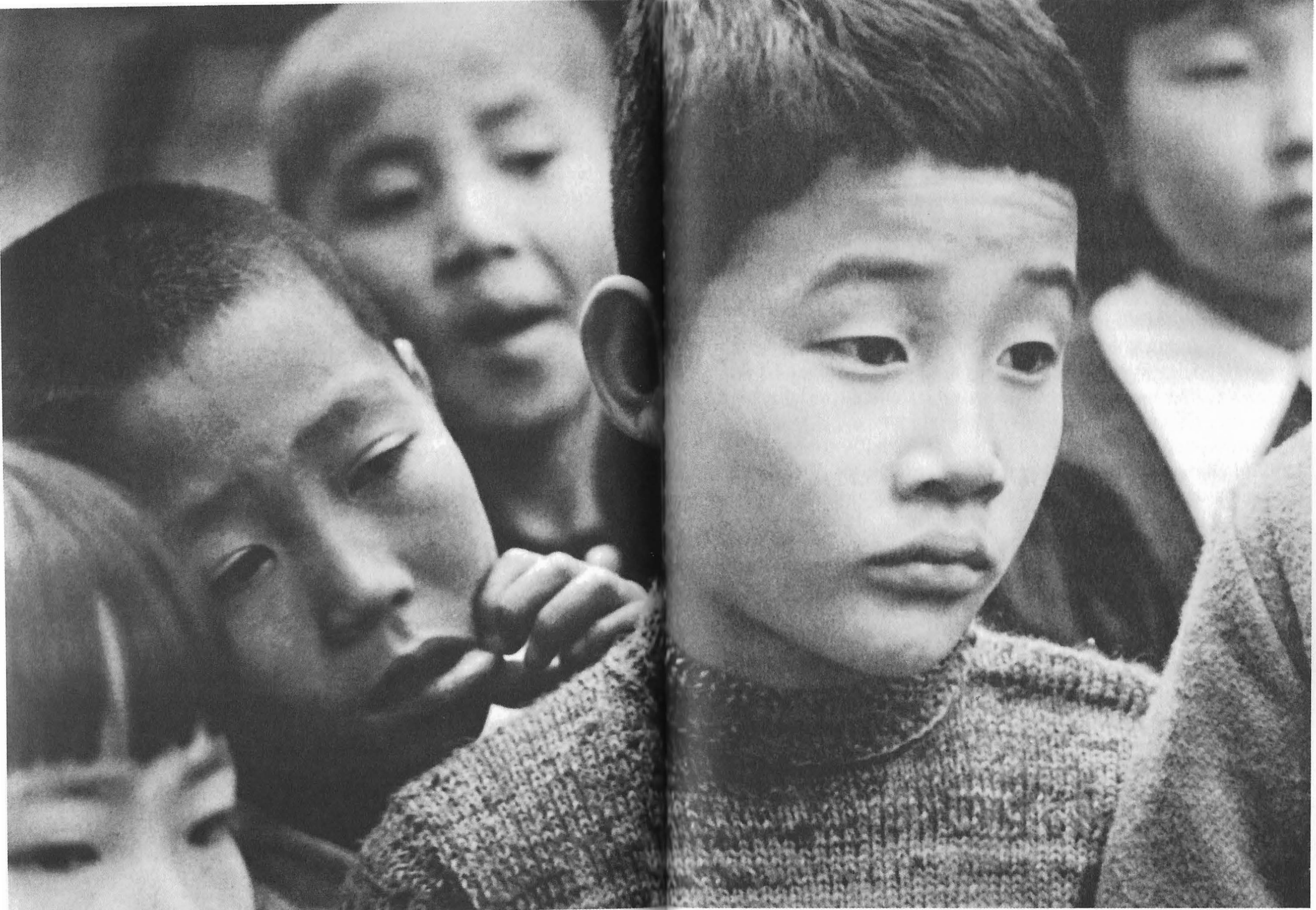
de aynı şeyi: mevsimi, bitki örtüsünü, denizi, köyü, insan görüntüsünü söyler, gene de herbiri kendince indirgenmez bir olaydır. Ya da düşünyazısal göstergeler: saymaca, ama sınırlı, bu nedenle de anımsanabilir (alfabe) bir sesbilgisel düzene uymadıklarına göre, mantıksal olarak sınıflandırılamazlar, gene de sözlüklerde sınıflandırılırlar, burada –yazı ve sınıflandırmada bedenin hayranlık verici varlığı– göstergelerin tiplemesini belirleyen şey düşünharfin çizimi için zorunlu devinilerin sayısı ve düzenidir. Bedenler de öyle: tüm Japonlar (tüm Asyalılar değil) genel (uzaktan sanıldığı gibi toplam değil) bir beden oluşturur, gene de her biri, düzensizliğe düşmeden, sonu gelmez bir düzene doğru akan bir sınıfa yollayan farklı bedenlerin geniş oymağıdır; tek sözcükle: son anda mantıksal bir dizge gibi açıktırlar. Bu eytişimin sonucu –ya da amacı– şudur: Japon bedeni bireyselliğinin sonuna dek gider (çömezin ciddi ve sıradan sorusuna tuhaf ve şaşırtıcı bir yanıt *bulduğu* zaman Zen ustasının yaptığı gibi), ama bu bireysellik Batılı anlamda anşılamaz: her türlü "isteri"den arınmıştır, bireyi özgün, ötekilerden seçilen, tüm Batı'yı etkisinde tutan şu yükselme sıtmasına tutulmuş bir beden yapmayı amaçlamaz. Bireysellik burada kapanım, tiyatro, aşma, utku değildir; bedenden bedene, ayrıcalıksız olarak, kırılıp yansımış bir farktır yalnızca. Bu nedenle, burada güzellik Batı yaklaşımıyla, erişilmez bir tekillikle; şurada burada yeniden belirir, bedenin büyük dizimine yerleşmiş olarak, farktan farka koşar.

Gözkapağı

Düşünyazısal harfi oluşturan birkaç çizgi, saymaca, ama düzenli bir sıra uyarınca çizilir; fırça dolusu başlamış satır, son anda yönünden sapmış, kısa, eğik bir uçla sona erer. Japon gözünde de ayrı baskı çizisini buluruz. Sanki bedenin yazı ustası da fırçasını iyice gözün iç köşesine bastırır ve onu *alla prima* resimde yapılması gerektiği gibi, tek bir devinimle, azıcık çevirerek"elips" biçimi bir yarıkla yüzü açar, elini hızla döndürerek şakağa doğru kapatır; çizi basit, doğrudan, anlık, gene de tek ve egemen bir deviniyle çizmesini öğrenmek için tüm bir yaşam gereken şu daireler gibi olgun olduğu için kusursuzdur. Göz böylece kenarlarının koşut çizgileriyle uçlarının çifte (tersine çevrilmiş) eğrisi arasında kalır: sanki bir yaprağın tırtıklı damgası, fırçadan çıkma bir geniş virgülün yatık izi diyeceği gelir insanın. Göz düzdür (tansığı da budur); ne yuvasından çıkık, ne çukurdur, ne kıvrımı, ne sarkığı vardır, deyim yerindeyse, derisi bile yoktur, dümdüz bir yüzeyin dümdüz yarığıdır. Gözbebeği, yoğun, kırılgan, devingen, akıllı (çünkü yarığın üst kenarıyla kesilmiş, durdurulmuş göz böylece ölçülü bir düşünsellik, bakışın *arkasında* değil de *yukarısında* yedeğe ayrılmış bir ek akıl saklar gibi görünür), gözbebeği, Batı biçimbiliminde sık sık olduğu gibi, hiç de gözevince dramsallaştırılmamıştır; göz, (egemence, incelikle doldurduğu) yarığında özgürdür, biz çok haksız olarak (açık bir budunmerkezcilikle) *çekik** olduğunu söyleriz; hiçbir şey tutmaz onu, çünkü kemiklerde yontu gibi yontulmuş değil, hemen derinin üstüne

* Sözcüğün Fransızca karşılığı *bridé* aynı zamanda "gemlenmiş" anlamına gelir. (ç. n.)

yazılmış olduğundan, uzamı tüm yüzün uzamıdır. Batılı göz, göz çukurunda korunan ateşinin etsel, cinsel, tutkusal bir dışa doğru ışıdığı düşünülen koca bir odaksal ve gizli ruh söylenbilimine bağlanır; ama Japon yüzünün hiçbir ruhsal derecelenmesi yoktur; tümüyle canlı, hatta fazla canlıdır (Doğu donmuşluğu söylencesine karşın), çünkü yapıbilimi "derinlemesine", yani bir içsellik eksenine göre okunamaz; örnekçesi yontusal değil, yazısaldır: iki çizgisiyle basitçe, doğrudan yazılmış yumuşak, kırılgan, sıkı bir kumaştır (ipektir, elbette); "yaşam" gözlerin ışığında değildir, bir kumsalla yarıklarının gizsiz bağıntısındadır: söylendiğine göre, hazzın boş biçimi olan bu açıklıkta, bu farkta, bu baygınlıktadır. Bu denli az biçimsel öğeyle, uykuya iniş (trenlerde ve akşam metrolarında nice yüzler üzerinde gözlemleyebiliriz bunu) hafif bir işlem olarak kalır; cilt kıvrılmadan, göz "ağırlaşamaz"; yüzün yavaş yavaş bulduğu, ilerleyen bir birimin ölçülü basamaklarında dolaşır yalnızca: eğilmiş gözler, kapanmış gözler, "uyumuş" gözler, gözkapaklarının bir eğilişinde kapalı bir çizgi ki hiç bitmez.

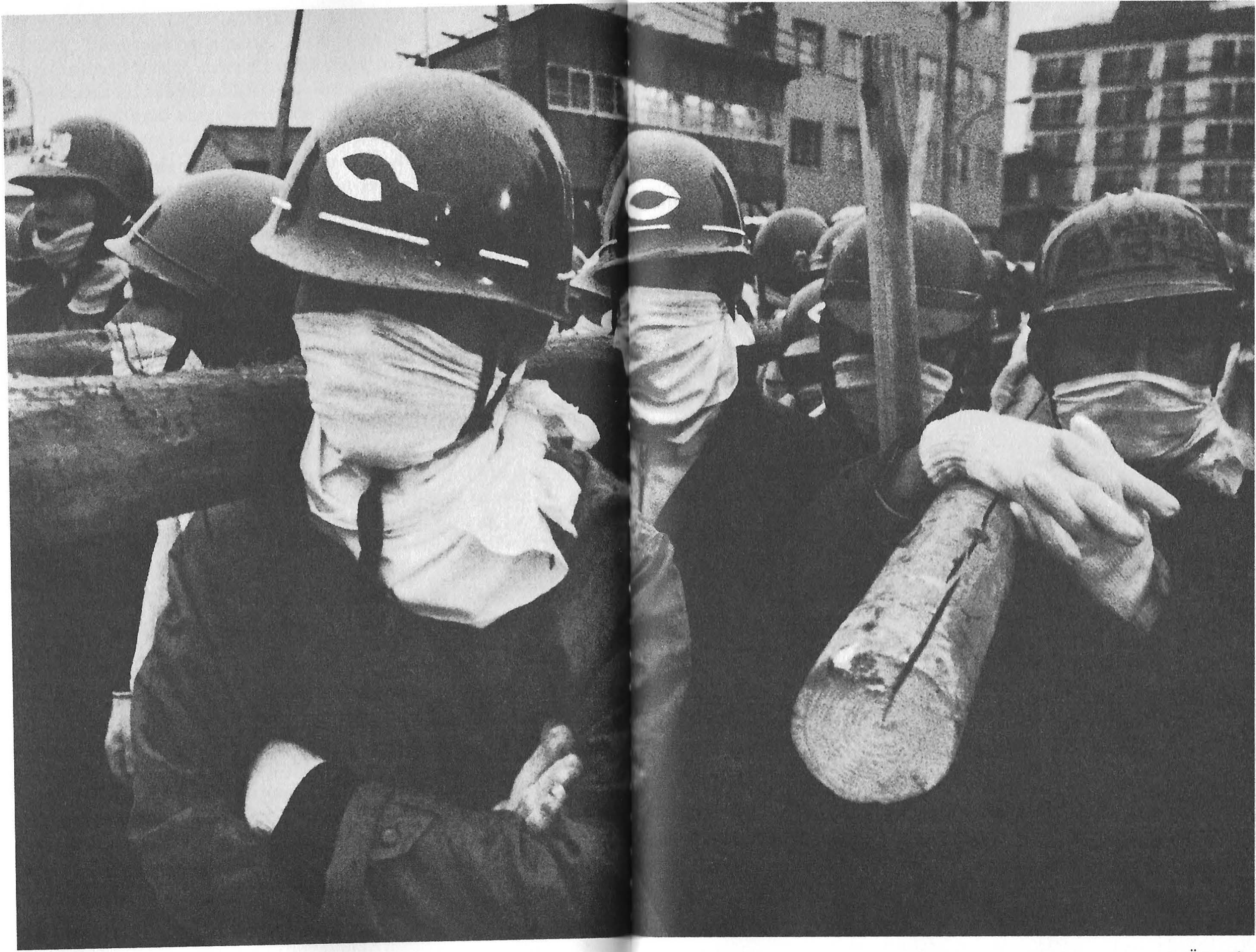


Porselen gözkapağının aşağısında, geniş bir kara damla;
Mallarmé'nin sözettiği Hokka'nın gecesi.

Şiddetin Yazısı

Zengakuren dövüşlerinin örgenlenmiş olduğu söylendiği zaman, yalnızca bir taktik önlemler bütününe (daha şimdiden ayaklanma söyleniyle çelişen düşünce başlangıcı) değil, edimlerin yazısına göndermede bulunulur, bu yazı şiddeti Batılı varlığından: kendiliğindenlikten arıtır. Bizim söylen düzenimizde, şiddet de yazın ya da sanatla aynı önyargı içinde ele alınır: ilk, yabanıl, bakışımsız dili olduğu varsayılan bir dibi, bir içselliği, bir doğayı *dile getirmek*ten başka işlev tasarlanmaz ona; hiç kuşkusuz, şiddetin düşünülmüş amaçlara doğru saptırılabileceğini, bir düşüncenin aracına dönüştürülebileceğini tasarlarız, ama kesinlikle özgün, *önceki* bir gücü evcilleştirmek söz konusudur yalnızca. *Zengakuren*lerin şiddeti düzenlenişinden önce gelmez, onunla aynı zamanda doğar: doğrudan doğruya göstergedir: hiçbir şeyi (ne kini, ne kızgınlığı, ne törel düşünü) dile getirmediğinden, geçişli bir sonda daha da kesin bir biçimde yok olur (bir belediyeyi baskınla ele geçirmek, telörgülü bir engeli aşmak); bununla birlikte, tek ölçüsü etkinlik değildir; yalnızca kılgısal bir eylem simgeleri ayraç içine alır, ama hesaplarını görmez: özne kullanılır, gene de el değememiş durumda bırakılır (askerin durumunun ta kendisi). *Zengakuren* kavgası, ne denli işlemsel olursa olsun, büyük bir gösterge senaryosu olarak kalır (bir izleyici kitlesi bulunan eylemlerdir bunlar), bu yazının etkinliğin soğuk, anglosakson yansıtımının öngördürebileceğinden biraz daha kalabalık olan çizgileri, süreksizdir, bir şey belirtmek için değil de sanki doğaçlama ayaklanma söylenine, "kendiliğinden" simgelerin doluluğuna son vermek gerekiyormuş gibi (bizim gözümüzde) kurulup

düzenlenmiştir: bir renk dizisi vardır –mavi-kırmızı-ak kasklar– ama bu renkler, bizimkilerin tersine, tarihsel hiçbir şeye göndermez; esinli bir fışkırma gibi değil, dümdüz bir tümce gibi gerçekleştirilmiş bir edimler sözdizimi vardır (*devirmek, sökmek, sürüklemek, yığmak*); ölü zamanlara belirtici bir yeniden dönme vardır (düzenli bir koşuyla geride dinlenmeye gitmek, yorgunluk gidermeye bir biçim vermek). Tüm bunlar bir topluluk yazısının değil, bir kitle yazısının üretimine katkıda bulunur (deviniler birbirlerini bütünler, kişiler birbirlerine yardım etmez); kısacası, göstergenin en aşırı gözüpekliği, savaşçıların uyumla söylediği sloganların, Dava'yı, eylemin (kendisi için ya da kendisine karşı savaşılan şeyin) Özne'sini değil –böylesi bir kez daha sözü bir mantığın anlatımı, bir hakkın güvencesi yapmak olurdu– yalnızca bu eylemi haber verdiği bazı bazı kabul edilir ("*Zengakurenler dövüşecekler*"), eylem böylece dil –Frigyalı başlığıyla bir Marsilyalı kız gibi, savaşın dışında ve yukarısında kalan tanrı– yoluyla kılıflanmış, yönetilmiş, doğrulanmış, suçsuzlaştırılmış değildir artık, salt bir ses alıştırmasıyla iki katına çıkarılmıştır, bu da yalnızca şiddetin oylumuna bir devini, bir kas daha ekler.



Öğrenciler

Göstergeler Odası

Bu ülkenin neresinde olursa olsun, uzamın özgül bir örgenlenimi oluşur: yolculuk ederken (sokakta, banliyöler, dağlar boyunca trende), burada bir uzak yerle bir parçalanmanın birleşimini, (kırsal ve görsel anlamda) aynı zamanda hem süreksiz, hem açık alanların (çaylar, çamlar, mor çiçekler, bir kara çatılar düzeni, bir dar sokaklar çerçevesi, basık eylerin bakışımsız bir düzenlenimi) yan yana eklenişi: hiçbir kapanım yok (çok aşağıda değilse), gene de çevren (ve düş kalıntısıyla) kuşatılmış değilim hiçbir zaman; *benliğimi* güvenceye almak, kendimi sonsuzu özümleyen merkez olarak kurmak için ciğerlerimi şişirmeye, göğsümü kabartmaya hiçbir istek duyduğum yok: boş bir sınırın kesinliğine gelmişim, büyüklük düşüncesinden, doğaötesel göndermeden uzak olarak sınırsızım.

Dağların yamacından mahallenin köşesine, her şey konut burada, ben de her zaman bu konutun en lüks odasındayım: bu lüks (ayrıca satıcı barakalarının, koridorların, eğlence yerlerinin, resim odalarının, özel kitaplıkların da lüksüdür) bu yerin canlı duyumlar, göz kamaştırıcı göstergeler halısından (çiçekler, pencereler, dallar, tablolar, kitaplar) başka sınırı bulunmamasından geliyor; uzamı tanımlayan büyük, kesintisiz duvar değil artık, beni çevreleyen görünüm parçalarının ("görünümler"in) soyutlanımı; duvar yazı altında yok olmuş; bahçe ufak oylumlardan (taşlar, kumun üstünde tırmık izleri) madensel bir halı, kitlesel yer ve bir anlık olaylar dizisi, bu olaylar da öyle canlı, öyle incecik bir parıltıyla dikkati çekiyor ki, gösterge herhangi bir gösterilenin "tutmasına" zaman kalmadan yok olup gidiyor.

Sanki yüzyıllardır süregelen bir teknik görünümün ya da gösterinin arı bir anlamlılık içinde oluşmasını sağlıyor, sarp, boş, bir kırık gibi. Göstergeler İmparatorluğu mu? Evet, bu göstergelerin boş, töremin de tanrısız olduğunu düşünmek koşuluyla. Göstergeler odasına (Mallarmé konutuydu), yani, orada, kentsel, evsel, kırsal, her görünüme bakın ve nasıl yapıldığını daha iyi görmek için, ona örnek olarak Şikidai koridorunu verin: ışıkla döşenmiş, boşlukla çerçevelenmiştir ve hiçbir şeyi çerçevelemez; dekorlanmıştır kuşkusuz, ama öyle dekorlanmıştır ki her türlü betileyim (çiçekler, ağaçlar, kuşlar, hayvanlar) kaldırılmış, uçundurulmuş, görüşün karşısından uzağa götürülmüştür, hiçbir mobilyaya (genellikle pek devingen olmayan, sürmesi için her şey yapılan bir malı belirttiğine göre, çok aykırı bir sözcük: bizde, mobilyada bir taşınmaz iççağrısı vardır, oysa Japonya'da, ev çoğu kez bozulur, taşınır bir öğeden azıcık fazla bir şeydir ancak) yer yoktur; ülküsel Japon evinde olduğu gibi, mobilyasız (ya da mobilyaları azaltılmış) koridorda, en küçük iyeliği belirtecek hiçbir yer yoktur: ne iskemle, ne yatak, ne masa, bedenin kendisinden yola çıkarak kendini bir uzamın öznesi (ya da efendisi) olarak kuracağı hiçbir yer: merkez yadsınmıştır (evcil bir *yer*in iyesi olan, her yanda koltuğuyla, yatağıyla rahat Batılı insan için yakıcı yoksunluk). Merkezsiz olunca, uzam da tersine çevrilebilir: Şikidai koridorunu tersine çevirebilirsiniz, yukarıyla aşağının, sağla solun sonuçsuz bir evriliminden başka hiçbir şey olmayacaktır: içerik dönüşsüz olarak kovulmuştur: ister yürüyüp geçin, ister döşemeye (ya da, resmi tersine çevirirseniz, tavana) oturun, *kavranacak* hiçbir şey yoktur.



Resimler

Oyuncu Kazuo Fanaki (yazarın belgesi)

Bir üniversiteli kızın çizdiği ve "hiç", "boşluk" anlamına gelen MU harfi (foto Nicolas Bouvier, Cenevre)

Yazı. İşiyama-gire adıyla tanınan İse-şû elyazmasından –çini mürekkep ve renkli resim– Heian dönemi, XII. yüzyılda başı– (20,1x31,8 cm). Tokyo, Giişi Umezawa koleksiyonu (Foto Hans-D. Weber, Köln)

Yokoi Yayû (1702-1783)-Mantar toplama (Kinoko-Gari) –kâğıt üzerine mürekkeple– (31,4 x 49,1 cm). Zürih, Heinz Brasch koleksiyonu (foto A. Grivel, Cenevre)

Japonlar mantar ararken yanlarına bir eğreltiotu dalı ya da, bu resimde olduğu gibi bir ekin sapı alır, mantarları bunun üzerine geçirirler. Her zaman haykuya, üç dizelik kısa şiire bağlı Hayga resmi:

"Doymak bilmez olur
bir de, gözleri
mantarlara dikili."

İplerden oluşturulmuş perde (Nawa-noren) - bir paravanın sağ bölümü –çini mürekkep ve kâğıt üzerine yaldız uygulamasıyla resim– birinci Edo dönemi, XVII. yüzyılın ilk yarısı (159,6 x 90,3 cm). Tokyo, Taki Hara koleksiyonu (foto Hans-D.Weber, Köln)

Paşenko oynayanlar (foto Zauho Press, Tokyo)

Tokyo planı XVIII. yüzyıl sonu-XIX. yüzyıl başı. Cenevre, Nicolas Bouvier belgesi

Şinjuku mahallesinin planı, Tokyo: barlar, lokantalar, sinemalar, büyük mağaza (İsetan)

Bir kartvitizin arkasında yönlenim çizimi

Sumo güreşçileri (yazarın belgeleri)

Sake fıçıları (foto Daniel Cordier, Paris)

Şikidai koridoru-Nijo şatosu, Kyoto, yapımı 1603

Kabuki oyuncusu, sahne ve kentte, iki oğlu arasında (yazarın belgeleri)

T'ang zamanın başında Çin'de yaşayan keşiş Hôşi'nin heykeli-Heian dönemi sonu. Kyoto, Ulusal Müze (foto Zauho Press, Tokyo)

Yazı ustasının devinisi (foto Nicolas Bouvier, Cenevre)

Yokohama rıhtımında - Félicien Challaye *Japon Illustré* 'den alınmış belge, Librairie Larousse, Paris 1915 (foto Underwood, Londra ve New York)

Bir armağanın sunulması-*Japon Illustré*'den alınmış belge (a.g.y.)

Ressamı belirsiz yapıt (olasılıkla XVI. yüzyıl ortası) - Patlıcanlar ve salatalık (Nasu-Uri), Hokusô Okulu (Kuzey Okulu) resmi –kâğıt üzerine mürekkeple– (28,7 x 42,5 cm). Zürih, Heinz Brasch koleksiyonu (foto Maurice babey, Basel)

Tofuku-ji tapınağının bahçesi, Kyoto, kuruluşu 1236 (foto Fukui Asahido, Kyoto)

Mektup yazmaya hazırlanan kadın. *Bir Japon dostun bana yolladığı kartpotalın ön yüzü. Arka yüzünü okumak olanaksız: bu kadın kim, resim mi, karikatür mü, ne yazmak istiyor; bilmiyorum: kendinde yazının ta kendisini*

bulduğum köken yitimi, bu resim benim için onun görkemli ve ölçülü belirgesi. (RB)

Kobe Şinbun gazetesi kesiği ve oyuncu Teturo Tanba (yazarın belgesi)

General Nogi ile karısının intiharlarından –Eylül 1912– bir gün önce çekilmiş son fotoğrafları. *Japon Illustré* 'den (a.g.y.) alınmış belgeler

Asakusa kutsal kalıntılarının geçirilişi, Tokyo, Sensoji tapınağı kökenli (her yıl 17 ve 18 Mayısta)

"Kâğıt kukla önünde" oğlan ve kız çocuklar, *Bir resim kukladır bu, profesyonel bir öykücü şekerleme kavanozlarıyla sokak köşesinde bisikletinin sepetine yerleştirir bunları.* Tokyo 1951 (foto Werner Bischof)

Vietnam savaşına karşı Tokyo'da üniversite öğrencilerinin eylemi (foto Bruno Barbey, Magnum, Paris)

Oyuncu Kazuo Funaki (yazarın belgesi)

Bu kitapta kültürel bir bütün (Japonya) bir göstergeler dizgesi olarak ele alınıyor ve Barthes'ın kendine özgü tezgâhında çeşitli görüngülere (yazı, kent, besin, ölüm, din, cinsellik...) ayrıştırılıyor: bir Batılı tarafından, Batı'daki "Japon" imgesinin içi boşaltılıyor ve yeniden oluşturuluyor.

Roland Barthes, yabancısı olduğu bir uygarlığın gündelik yaşamının ayrıntılarını yazınsal bir dille tarayarak *Göstergeler İmparatorluğu*'nun bahçesinde geziniyor.

ISBN 978-975-363-526-5

9 789753 635264

15 TL